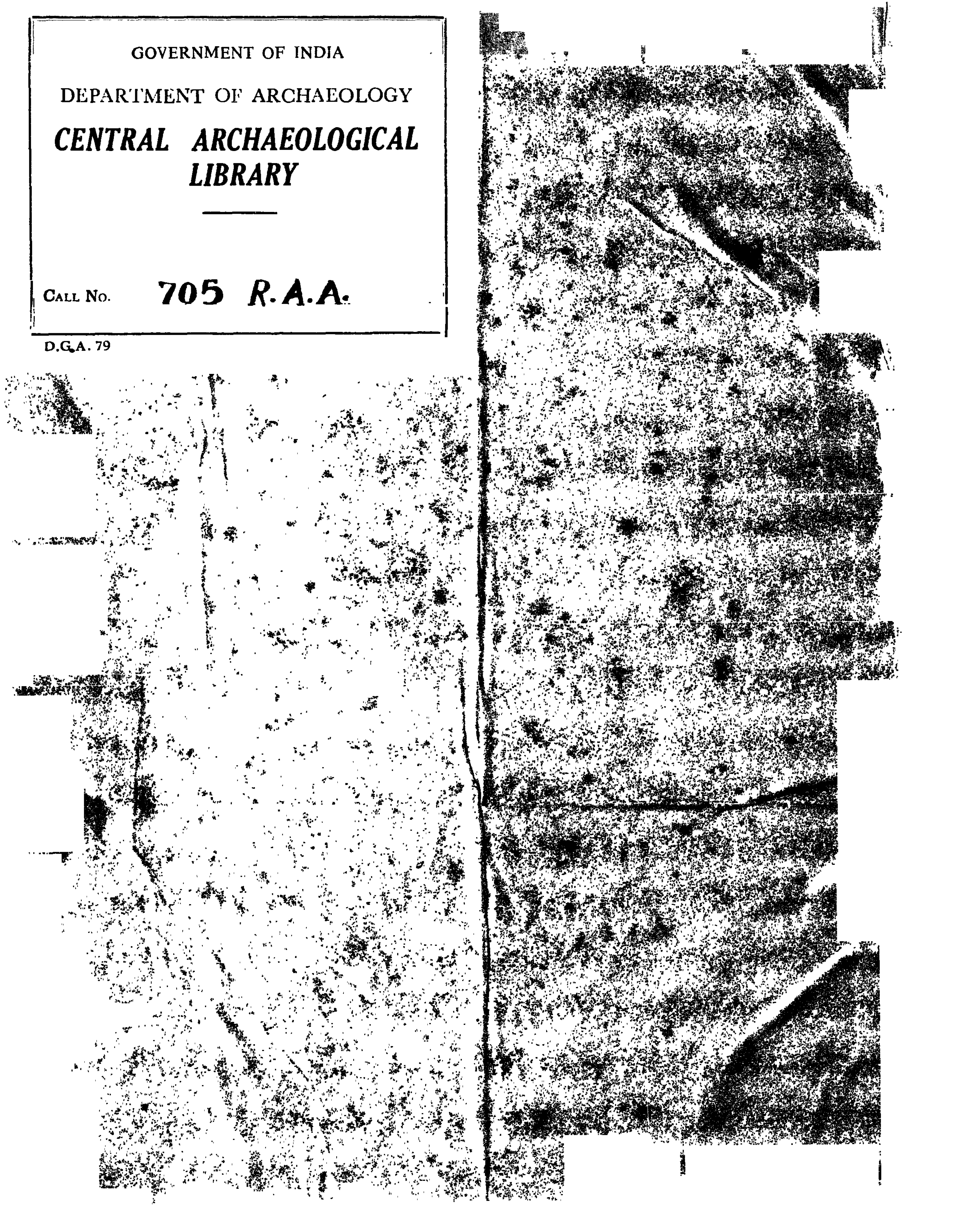


9. 178

Tome IX

Numéro I

REVUE DES ARTS ASIATIQUES

ANNALES DU MUSÉE GUIMET



LES ÉDITIONS D'ART ET D'HISTOIRE, PARIS

SOCIÉTÉ

DES

AMIS DU MUSÉE GUIMET

6, place d'Iéna, PARIS

Président : M. D. DAVID-WEILL, *membre de l'Institut*

Vice-Président : M. Paul PELLIOT, *membre de l'Institut*

Trésorier : M. R. PFISTER

Secrétaire général : M. Robert GÉRARD

Le Musée Guimet a besoin que ses Amis se groupent autour de lui car l'effort qu'il poursuit est considérable. Réuni aux Musées nationaux, il est devenu le Musée de Paris consacré aux arts de l'Inde, de l'Insulinde, de l'Indochine, de l'Asie centrale et du Tibet; il doit représenter dignement ces civilisations, si nombreuses et diverses. Comme Musée, il poursuit un double but : enrichir ses collections par des pièces nouvelles, assurer à ses richesses la meilleure présentation possible en réorganisant et modernisant ses galeries. Mais il est plus qu'un Musée, il possède une bibliothèque orientaliste très importante, centre d'études qui doit acquérir les nouvelles publications; il a créé un service photographique qui tente de réunir tous les documents archéologiques et artistiques concernant les arts de l'Inde et de l'Extrême-Orient; il publie de nombreux ouvrages *(Annales du Musée Guimet, Bibliothèques d'études et de vulgarisation, Bibliothèque d'art, Bibliothèque musicale)* et la *Revue d'Histoire des Religions;* il organise des conférences.

Le Musée Guimet s'adresse à ses Amis pour qu'ils le secondent dans ce grand effort.

Que ceux qui s'intéressent profondément aux arts asiatiques, qui veulent vraiment se tenir au courant de ce qu'apportent dans ce domaine les travaux en cours, qui tiennent à participer à la vie de cet Institut orientaliste qu'est le Musée Guimet et à l'aider par leur cotisation, soient Amis du Musée.

Moyennant une **cotisation de 150 francs par an,** ils bénéficieront des **avantages de deux sociétés :** ils seront, d'une part, Amis de l'Orient avec les avantages attachés à ce titre :

(Voir suite page 3 de la couverture.)

REVUE

DES

ARTS ASIATIQUES

Directeur : Georges SALLES



Secrétaire de la Rédaction : Jean BUHOT, Musée Guimet, Place d'Iéna, XVIe

SOMMAIRE

Tome IX — MARS 1935 — Numéro I

3 et 5, Rue du Petit-Pont

PARIS - Ve

REVUE

DES

ARTS ASIATIQUES

Directeur : Georges SALLES

Secrétaire de la Rédaction : Jean BUHOT, Musée Guimet, Place d'Iéna, XVIe

---

SOMMAIRE

Tome IX JUIN 1935 Numéro II

---

3 et 5, Rue du Petit-Pont

PARIS - Ve

REVUE

DES

ARTS ASIATIQUES

Directeur : Georges SALLES

Secrétaire de la Rédaction : Jean BUHOT, Musée Guimet, Place d'Iéna, XVI[e]

SOMMAIRE

Tome IX SEPTEMBRE 1935 Numéro III

---

3 et 5, Rue du Petit-Pont

PARIS - V[e]

REVUE

DES

ARTS ASIATIQUES

Directeur : Georges SALLES

Secrétaire de la Rédaction : Jean BUHOT, Musée Guimet, Place d'Iéna, XVIe

SOMMAIRE

Tome IX DÉCEMBRE 1935 Numéro IV

3 et 5, Rue du Petit-Pont

PARIS - Ve

Plafonds peints du IXme siècle à la Grande Mosquée de Kairouan

Dans une étude publiée en 1925 sur les plafonds peints de la Grande Mosquée de Kairouan (1), j'écrivais ceci : « Rien ne permet de supposer que nous possédions aucune pièce datant du IXe siècle, époque où les émirs Aghlabides construisirent la mosquée. » En effet, les parties les plus anciennes de la charpente qu'il m'avait été alors donné de voir et de dessiner portaient toutes des décors que l'on ne pouvait considérer comme antérieurs au XIe siècle (V^{e} de l'Hégire). L'épigraphie des frises, le style des éléments floraux permettaient bien de leur assigner cette date et n'autorisaient pas à leur en attribuer une plus ancienne. Il apparaissait que le grand temple, au bout de deux cents ans d'existence, avait été entièrement pourvu d'une couverture remplaçant la première, probablement détériorée ou que l'on voulait accommoder au goût du jour. On était tenté d'attribuer cette importante réparation à l'émir Zîride Al-Moʿizz (entre 1020 et 1050), qui dotait en même temps la mosquée d'une somptueuse maqçoûra, loge royale où il pouvait lui-même assister à la prière publique, de boiseries fermant les portes et de tout un luminaire, lanternes et lustres, en partie conservé. Il semblait d'ailleurs assez surprenant que rien n'eût subsisté des premiers plafonds. Le hasard de travaux d'entretien entrepris à la mosquée vint nous révéler qu'il en restait encore et combler ainsi une lacune importante de notre connaissance.

Ces éléments des charpentes primitives se trouvaient dans la nef transversale longeant le mur du fond, à gauche du mirhâb. Des infiltrations de la terrasse ayant endommagé la charpente, il fallut découvrir cette partie de la mosquée, normalement très obscure. Des décors apparurent, que l'on n'avait pu voir jusque là. Mais surtout le remplacement des poutres attaquées par l'humidité révéla le remploi de bois portant des décors peints antérieurs au XIe siècle. M. L. Poinssot, directeur des Antiquités et Arts de Tunisie, qui présidait aux travaux, comprit tout l'intérêt de ces documents nouveaux et reconnut immédiatement la date qu'il convenait de leur attribuer. Il voulut bien me faire part de sa découverte, me communiqua des photographies, des dessins et des notes, et me mit à même d'étudier les bois eux-mêmes dans les magasins où il avait pris soin de les faire entreposer. De cette nouvelle aide apportée à mes recherches, je tiens à lui exprimer ici ma très amicale et profonde gratitude.

***

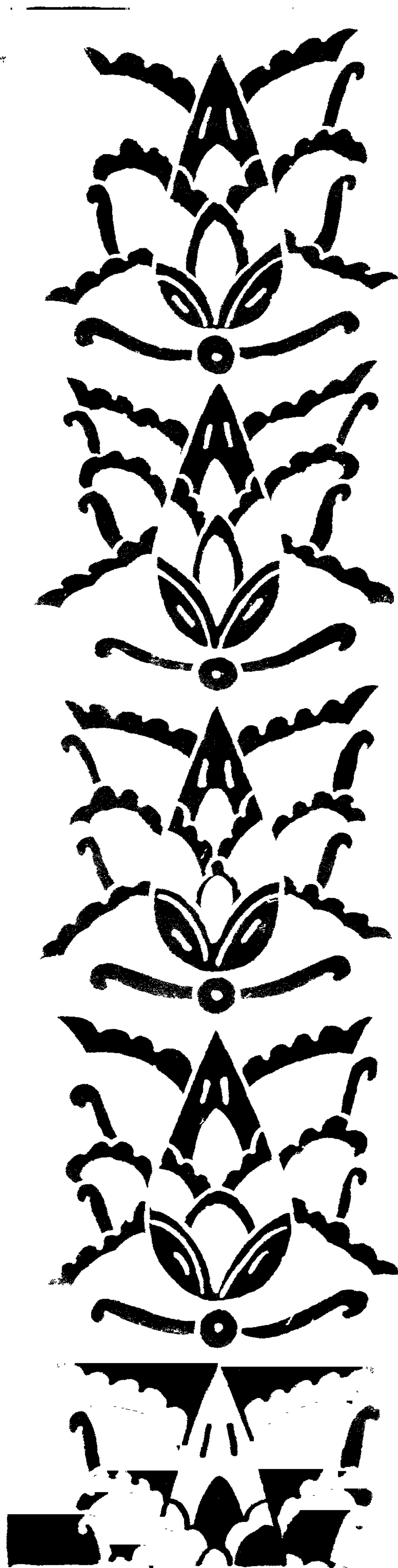
(1) Coupole et plafonds de la Grande Mosquée de Kairouan (Notes et documents publiés par la Direction des Antiquités et Arts, VIII, Tunis-Paris, 1925), p. 35.

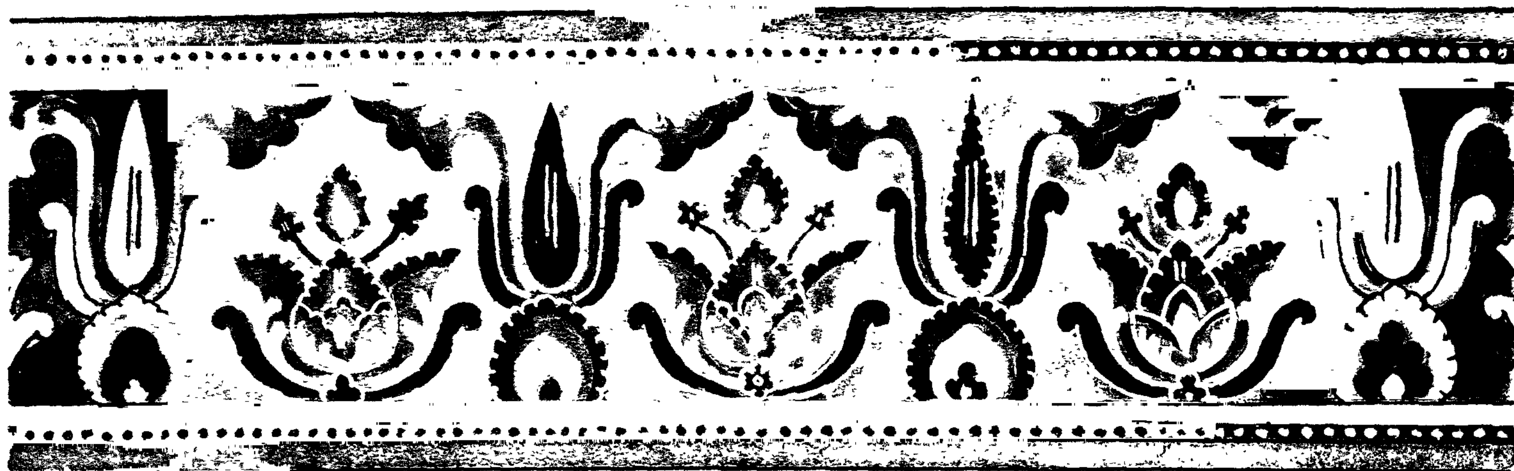
Comme on le sait, la nef transversale longeant la qibla est sensiblement de même largeur que la nef médiane qui aboutit au mirhâb, ce qui a permis l'établissement d'une coupole sur plan à peu près carré en avant du mirhâb. Ces deux nefs sont plus larges que toutes les autres nefs de la mosquée. Celles-ci mesurent environ 4 mètres; les deux nefs maîtresses atteignent, la nef médiane, 5 m. 75, la nef-transept, 6 mètres. La difficulté de trouver des bois de charpente de cette portée et d'un équarrissage suffisant a conduit l'architecte à employer un procédé autre que celui dont il avait usé dans le reste de la mosquée. Dans les nefs ordinaires et dans les galeries de la cour, les entraits sur lesquels reposent les plafonds sont faits de simples poutres. Dans la nef transversale — et sans doute aussi dans la nef médiane — on s'est servi de pièces de bois non équarries, de troncs d'arbre à peu près cylindriques et on les a dissimulés dans des coffrages en planches de cyprès, aplanies à l'herminette. La face inférieure des coffrages mesurait approximativement 265 mm. de large et les faces latérales 240 mm. Ce procédé employé pour les charpentes primitives de la mosquée, cette construction de fausses poutres remplaçant les poutres massives, fut de même adopté lors des restaurations du XIe siècle. La pénurie des planches utilisables incita à remployer celles qui avaient servi une première fois. Pour des raisons qui ne nous sont pas absolument claires, on prit le parti de retourner un certain nombre de ces planches (1). Il en résulte que les coffrages, démontés, présentent, sur leur face apparente, un décor caractéristique du XIe siècle, et, à l'intérieur, un décor évidemment plus ancien, qu'on a tout lieu de considérer comme contemporain de la fondation de la mosquée, c'est-à-dire du IXe siècle. Les planches ainsi peintes *recto* et *verso* sont au nombre de six. Ce sont uniquement des faces latérales où le décor s'ordonne suivant des axes transversaux. Un seul coffrage primitif nous est parvenu complet avec ses trois planches assemblées. La face inférieure porte un décor axé longitudinalement, comme la plupart des poutres du XIe siècle.

Le coffrage, assemblé sur le chantier, au moyen de longs clous forgés à tête applatie, était également peint avant d'être mis en place. Le décor des bouts trop longs était caché par les consoles et, à l'abri de l'air et des poussières, il a gardé la fraîcheur de ses tons. La peinture paraît avoir reçu un vernis résineux, qui a donné au décor une harmonie dorée. Dans les parties non protégées, les agents atmosphériques ont décapé le vernis, ce qui change complètement l'harmonie et a parfois fait disparaître les couleurs mêmes. Avant d'être peintes, les planches semblent avoir été couvertes d'un enduit plâtreux. Autant qu'on peut en juger, la palette est assez sobre. Outre le brun-rouge, qui couvre tous les fonds, et le noir, qui cerne les surfaces, les tons dont dispose le décorateur sont le jaune citron, tournant à l'ocre sous le vernis, l'orange, deux verts mousse, clair et foncé, un bleu clair et un gris plus sombre. L'emploi du brun-rouge pour les fonds se maintiendra au XIe siècle; mais la palette s'enrichira de

(1) On remarque que la face peinte au IXe siècle présente parfois des flaches, biseaux accidentels, qui en entaillent l'angle. Le décor recouvre d'ailleurs ces flaches ou les contourne, ce qui prouve que les planches ont bien été employées telles quelles au IXe siècle. Le revers peint au XIe siècle n'a pas ces irrégularités. On peut supposer que c'est pour trouver des surfaces parfaitement planes que les décorateurs du XIe siècle, plus soigneux que leurs devanciers, ont fait retourner les planches, au lieu de les lessiver ou de peindre par-dessus le premier décor.


A'


A



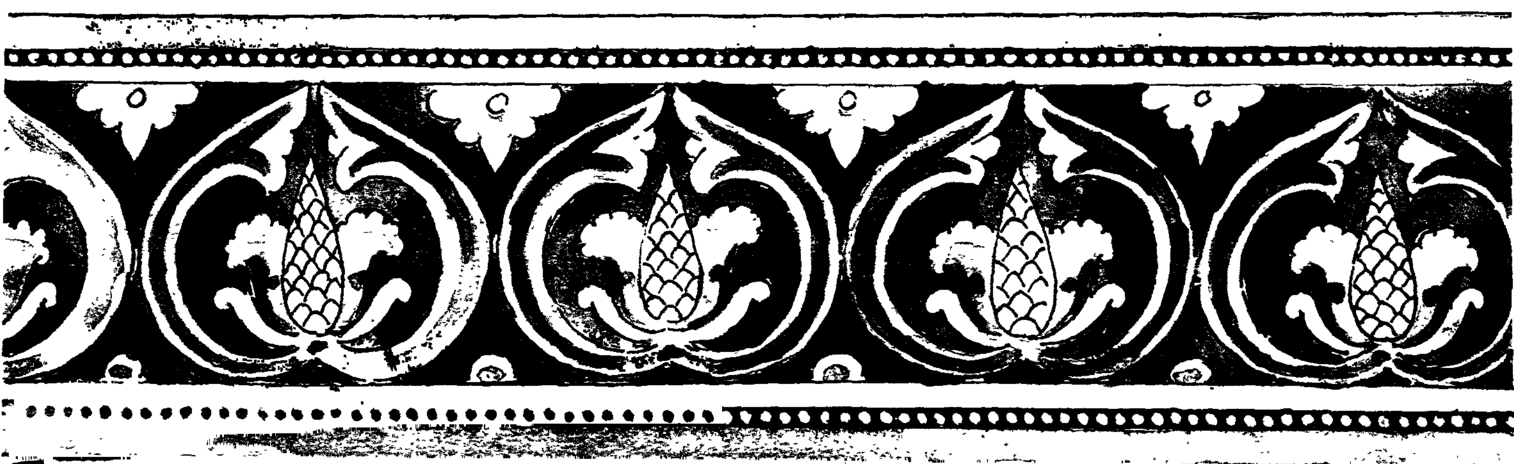
B.



C.



D.



E.

Peintures du IXe siècle relevées à la grande mosquée de Kairouan.

plusieurs couleurs, notamment du blanc, qui éclairera les surfaces de détails intérieurs.

Cependant ce qui différencie surtout le décor primitif du décor plus ancien c'est la conception du modelé. Le décor du IXe siècle, presque uniquement floral, comporte des palmes ou des bouquets de palmes. Le bord du limbe est souvent d'un jaune ocreux; une surface plus sombre vient ensuite, diversement colorée; puis une troisième zone, plus sombre encore, mais de ton analogue à la seconde, occupe la base du limbe ou son côté interne, y dessinant de larges digitations. Ce modelé par zones concentriques claires et sombres fait penser à celui des mosaïques à feuillages de la coupole du Rocher de Jérusalem; il fait prévoir celui des émaux champlevés limousins des XIIe et XIIIe siècles.



J'ai dit que le décor ne faisait guère intervenir que des formes végétales. En dehors des fleurons et des palmes on ne peut en effet signaler que les rangs de perles qui règnent de part et d'autre de la composition, à quelques centimètres des bords. Des cercles découpent, dans un bandeau jaune de bordure, des disques juxtaposés. On peut signaler en outre, dans une de nos compositions (C), de minces bandes transversales ponctuées de traits noirs inclinés, souvenir possible de colonnettes torses, qui découpent l'ensemble en panneaux semblables. Le reste du décor appartient à la flore, flore très éloignée de la nature et où il est bien difficile de déterminer des espèces botaniques précises. (PL. II).

Très différente de la flore des plafonds du XIe siècle, où les tiges formant des galons minces et souples engendrent des rinceaux et des tresses, celle-ci n'accorde à la tige qu'une place très réduite. Un seul des décors — sur les faces latérales du coffrage conservé — nous présente la tige qui court, incurvée en feston continu pour soutenir des bouquets de palmes. Le thème le plus constant semble être, pour les faces latérales, le bouquet posé directement sur la bordure inférieure et s'épanouissant selon des courbes symétriques. A une exception près (E), ces décors latéraux font alterner deux types de bouquets, l'une qui ne s'élève pas jusqu'au haut du champ, l'autre qui atteint cette partie haute et s'y étale plus largement (1). Le seul décor de face inférieure qui nous soit parvenu (A), ordonné, comme je l'ai dit, suivant un axe longitudinal, présente une succession de bouquets d'un seul type superposés sans le soutien d'une tige quelconque.

L'emploi très constant des bouquets de palmes, d'ailleurs librement dessinés et admettant des fantaisies de détail, confère à toutes ces peintures du IXe siècle une remarquable unité. Ce bouquet s'affirme comme l'élément essentiel du décor. Il importe d'en indiquer le principe de composition, d'en dégager le schéma constructif.

D'une manière assez constante, le bouquet s'organise autour d'une forme lancéolée, d'un fruit pyramidal trapu ou élancé; des imbrications de formes variées permettent de considérer ce fruit comme un dérivé de la pomme de pin. Il est soutenu par une rouelle ou une fleurette à pétales arrondis. Des palmes enveloppent cet élément central

(1) C'est l'alternance traditionnelle des bordures égyptiennes des boutons et des fleurs de lotus épanouies. L'art mésopotamien l'a aussi couramment employé.

sans le recouvrir; elles se superposent ou se groupent en faisceaux le long de ses bords, et leur courbe en épouse la silhouette. Ces palmes sont de deux genres principaux (fig. 1) : une palme triangulaire, dont le bord supérieur est découpé en festons; elle se dresse en corne d'abondance ou s'incurve et tourne son bord festonné vers le sol; une palme très simple, qui n'est qu'un filet large dont l'extrémité se recourbe en crosse. C'est souvent elle qui forme la base de tout le bouquet; les autres palmes se superposent au-dessus. Cette palme en filet, sans modelé intérieur, est invariablement colorée en jaune.

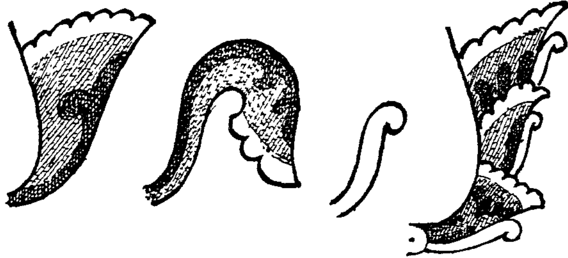


FIG. 1

Outre ces deux éléments végétaux, dont l'emploi paraît constant, il y aurait lieu d'en citer d'autres un peu plus rares (fig. 2): une fleurette à trois ou cinq pétales, portée par un court pédoncule; un calice en cornet dont le sommet est découpé en trois lobes pointus. Sur une de nos faces latérales, le fruit lancéolé est terminé par trois pointes analogues à celle des calices; dans le même décor, la palme incurvée, intaillée à sa base par une courbe concave, prend nettement la forme d'une aile.

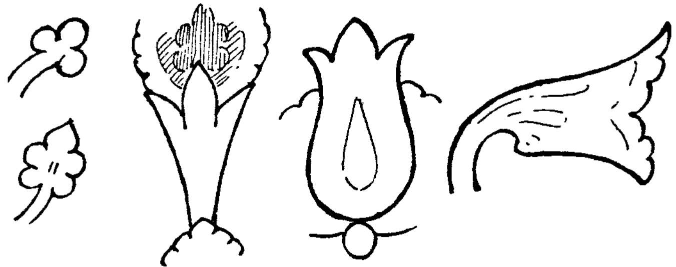


FIG. 2

Il va sans dire d'ailleurs que si nous disposions d'un plus grand nombre de documents, l'herbier du peintre nous apparaîtrait plus riche. Tel quel, ce décor floral nous fournit des indices précieux sur la peinture tunisienne du IXe siècle et nous permet d'en déterminer les sources.

***

Il semble à propos de rappeler que la Grande Mosquée de Kairouan nous avait déjà fourni un décor peint du IXe siècle. C'est celui qui couvre la demi-coupole du mihrâb. Je l'ai étudié en même temps que les plafonds du XIe siècle. J'ai dit les raisons qui m'incitaient à le considérer comme contemporain de la fondation de l'édifice. Je ne crois pas devoir modifier cette datation. Cette garniture du quart de sphère couvrant la niche est uniquement formée par les enroulements d'un pampre. De part et d'autre de l'axe montent les lignes sinueuses de deux tiges, qui engendrent des rinceaux occupant tout l'espace à couvrir. Il est maintenant presque impossible de déterminer quelle était la couleur de ce décor. On peut supposer que le fond était noir ou vert sombre. Les tiges, les grappes et les feuilles devaient être dorées. Les vrilles mettaient de place en place une note de vermillon dans cet ensemble, que l'on imagine brillant doucement de ses ors dans la pénombre du sanctuaire.

Le thème du rinceau de vigne partant d'une tige axiale appartient au répertoire hellénistique et byzantin. L'art musulman semble l'avoir adopté de bonne heure, en Syrie notamment. La façade célèbre de Mchatta, que l'on est tenté d'attribuer aux Omeiyades de Damas, s'orne de pampres sculptés qui se développent sur de grands panneaux triangulaires. On a signalé le même motif peint à Qoçaïr ʿAmra, autre château du désert de Syrie que l'on peut dater du début du VIIIe siècle. Les auteurs nous parlent avec admiration de la vigne dorée qui garnissait une des parois de la Grande Mosquée de Damas; enfin les mosaïques de la Coupole du Rocher à Jérusalem nous fourniraient également des exemples de tiges enroulées, de feuilles et de raisins.

Revenons à nos plafonds de Kairouan. C'est encore en Syrie-Palestine et plus précisément à Jérusalem qu'ils vont nous ramener. Cependant la flore de ces plafonds apparaît dès l'abord comme bien différente de celle de la niche. Alors que les enroulements de pampre trahissaient une origine hellénistique, les fleurons et les fruits qui figurent sur les poutres relèvent plutôt de la tradition mésopotamienne.

Le type du fruit lancéolé, de la pomme de pin enveloppée de palmes est probablement très ancien. Il semble que ce soit dans l'art sassanite qu'il s'affirme avec le plus d'ampleur. Les chapiteaux de Taq i Bostan et ceux de Qalʿa i Kuhna (début du VIIe siècle) nous en ont fourni des variétés nombreuses et d'une belle allure (fig. 3).

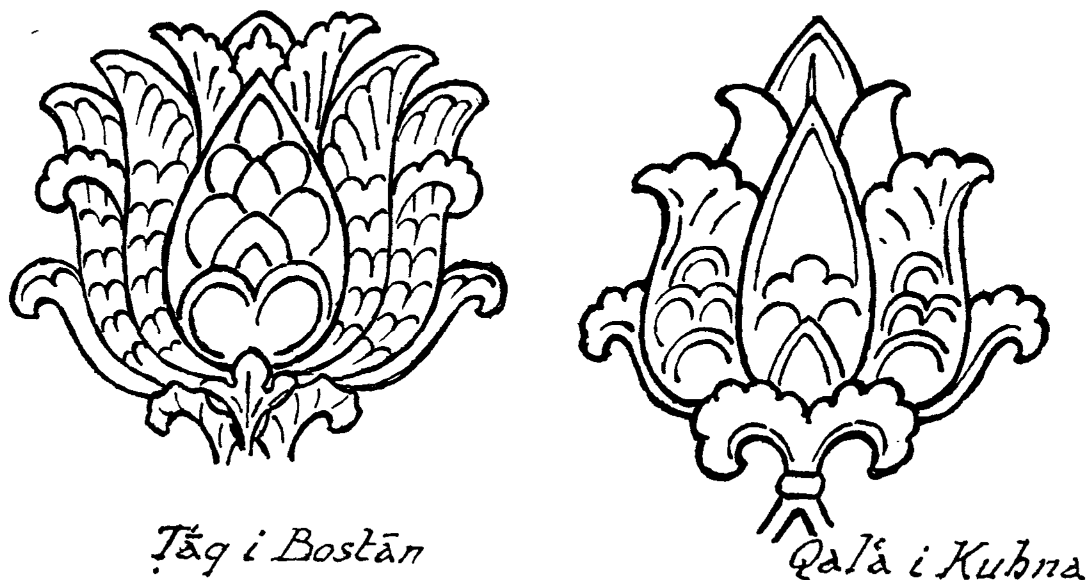


FIG. 3

Nous ne rechercherons pas au delà ses antécédents. Qu'il nous suffise de suivre sa descendance dans le premier art de l'Islâm. Les mosaïstes vraisemblablement syriens ou palestiniens qui décorèrent en 691 la coupole du Rocher à Jérusalem lui réservèrent une place de choix.

Dans les écoinçons et les trumeaux du tambour intérieur de la fameuse coupole, sur laquelle Marguerite Van Berchem vient de nous donner une excellente étude (1),

(1) Dans K. A. C. CRESWELL, *Early Muslim Architecture*, I, pp. 150-228.

nous trouvons des compositions très analogues aux nôtres comme esprit et des éléments d'une évidente parenté (fig. 4) : la superposition de bouquets sans le support de tiges, le fruit lancéolé garni d'imbrications, la palme triangulaire à bord supérieur festonné, la palme en filet large dont l'extrémité se recourbe en crosse. Un de nos décors

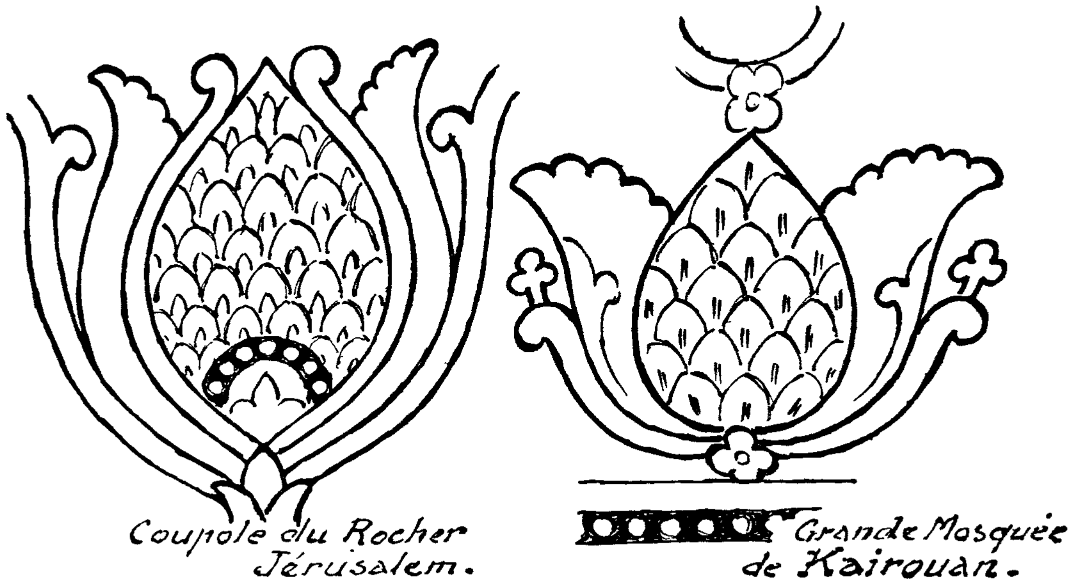


Fig. 4

présente deux palmes souples et longues enserrées par une boucle, qui porte elle-même un fleuron à son sommet. L'intervention inattendue de ce lien dans un décor floral ne peut guère s'expliquer que comme un souvenir des colliers de joaillerie dont les mosaïstes de Jérusalem ont fait un si curieux usage. Enfin il est un détail de facture, qui, non moins que les éléments du décor, laisse supposer une influence attardée des mosaïques. C'est ce modelé par zones claires et sombres dont j'ai rappelé l'emploi dans l'interprétation des feuillages à la Coupole du Rocher et que nous trouvons, dans nos plafonds, systématiquement adopté.

Ainsi les peintures de la Grande Mosquée de Kairouan, celle de la coupole du mihrâb et celle des plafonds, bien que très différentes de style, nous conduisent à la même source, à l'art des Omeiyades de Syrie.

Il va sans dire que nous n'avons pas affaire à des emprunts directs. L'œuvre des mosaïstes syriens n'a pas fourni, seule et sans intermédiaire, des modèles aux peintres kairouanais qui travaillaient au moins cent quarante-cinq ans plus tard. L'indigence de notre documentation sur le décor peint des premiers siècles de l'Islâm ne nous permet pas de suivre les étapes d'une transmission et les stades d'un développement que nous ne pouvons que conjecturer. Il suffit que le rapprochement, en dépit du temps et de l'espace, apparaisse comme légitime, et que les peintures de Kairouan nous donnent l'idée d'un art décoratif encore très voisin de celui des khalifes de Damas.

Cet art de la première dynastie musulmane est, comme on sait, un art composite. Je parle surtout du décor. Les éléments hellénistiques et les éléments mésopotamiens

s'y juxtaposent, s'y amalgament parfois, mais restent les uns et les autres en somme très discernables à l'analyse. Or la complexité de cet art d'Orient du VIIe siècle se retrouve intégralement dans l'art kairouanais du IXe siècle. Elle semble même s'y accuser davantage, car des influences nouvelles, mais de même nature, ont contribué à la renforcer. Il suffira de rappeler ici dans quelles conditions historiques la Grande Mosquée de Kairouan a vu le jour.

Une puissance musulmane, celle des émirs Beni Aghlab, s'est installée vers l'an 800 dans le vieux pays d'Afrique jadis byzantin. Les besoins somptuaires des nouveaux maîtres ont fait revivre les ateliers locaux. La commande musulmane a réveillé les traditions chrétiennes que maintenaient des artisans indigènes, restés fidèles à la foi de leur père ou fraîchement convertis à l'Islâm.

Cependant cette petite dynastie Aghlabide reconnaît la suzeraineté des khalifes 'Abbâssides et elle subit le prestige intellectuel de Bagdâd, qui rayonne alors sur tout le monde musulman.

Il est indispensable d'avoir ces conditions historiques présentes à l'esprit pour comprendre l'architecture tunisienne du IXe siècle, en particulier la Grande Mosquée de Kairouan. Je crois avoir précédemment montré (1) qu'il fallait, dans les procédés constructifs, dans les grandes formes et dans le décor sculpté, faire une place aux apports mésopotamiens à côté des traditions locales. J'espère donner d'ici peu une étude complète de la chaire à prêcher de la même mosquée, meuble admirable du IXe siècle, où les thèmes végétaux d'inspiration sassanite voisinent avec des panneaux à entrelacs imités des claustra et des cancels de basiliques.

Et sans doute cette chaire à prêcher peut elle être considérée en premier lieu comme un produit tardif de l'art omeiyade. La dualité d'inspiration qui s'y révèle s'affirme déjà dans les mosquées et les châteaux de Syrie. Mais il semble que cette dualité soit plus nette dans le meuble du IXe siècle que dans les édifices du VIIe siècle d'où il dérive; il semble que, si l'on peut dire, les éléments chrétiens y soient plus près des modèles chrétiens, les éléments mésopotamiens plus évidemment importés de Mésopotamie.

Il en va de même des peintures de la mosquée. La vigne du mihrâb pourrait être conçue et imaginée par des artisans locaux, imbus de leurs traditions, habitués à décorer les murs des églises d'Afrique. Tandis que les plafonds des nefs auraient pour auteurs des peintres également africains, mais plus sensibles aux nouveautés exotiques récemment importées de Bagdâd ou de tel autre centre prestigieux de l'Irâq. A titre d'indication, il convient de signaler quelque ressemblance entre la flore de nos plafonds et celle

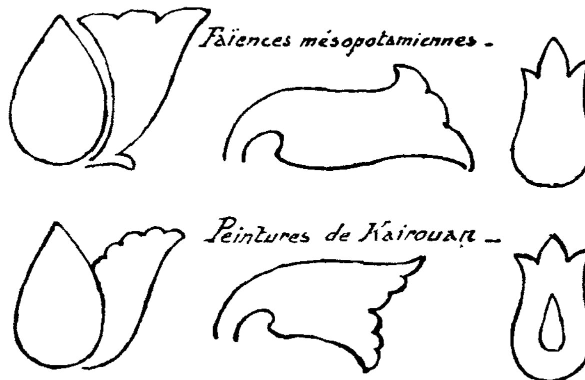


FIG. 5

(1) Cf. *Manuel d'art musulman; l'Architecture*, I, pp. 34, 39, 60, 93.

des faïences à reflets métalliques que l'Iraq produisait vers le même temps. Dans l'admirable collection venue de Bagdâd qu'en conserve la Grande Mosquée de Kairouan (1) et dans les pièces de même famille trouvées à Samarra, à Rakka, à Suze, à Rhagés, nous notons (fig. 5) la palme triangulaire dressée comme une corne d'abondance, la palme « en aile », intaillée près de son pédoncule, et le fleuron à trois lobes pointus, qui remplace, comme nous l'avons vu, la pomme de pin dans un de nos décors.

Des modèles tels que ces carreaux de faïence, concourant à la parure de la mosquée même, ou quelque autre objet d'art mobilier, céramique, miniature ou étoffe, purent fort bien enrichir de nouvelles formes orientales le répertoire hérité de la Syrie des peintres kairouanais.

G. Marçais.

(1) Cf. nos *Faïences à reflets métalliques de la Grande Mosquée de Kairouan*, Paris, 1928.

L'Empire des Steppes

et

les relations entre l'Europe et l'Extrême-Orient dans l'Antiquité (1)

Si nous remontons à l'aube de la civilisation eurasiatique, à l'énéolithique, à l'époque où l'homme commence à utiliser les métaux, notamment le cuivre, pour fabriquer ses outils, mais où les roches diverses fournissent les matériaux principaux pour façonner armes et outils, — si nous remontons à ces temps lointains, au IIe et peut-être au IIIe millénaire avant J.C., nous trouvons déjà le long de la frontière Nord des steppes, je ne dis pas des états, mais des sociétés, ou des groupes de sociétés, apparentés entre eux, qui occupent de vastes territoires et dont le rayonnement a été conditionné et favorisé par les steppes et les déserts. Des établissements qui témoignent de la vie quotidienne de leurs habitants, des nécropoles qui nous révèlent leurs croyances et leurs coutumes religieuses, des produits industriels, ainsi que des objets d'art constituent les indices d'une unité extraordinaire de civilisation.

Citons quelques exemples. Il existe dans la Russie méridionale, aux confins des régions forestières, des sépultures à squelette accroupi (PL. III, 1) et dont le mobilier funéraire est caractérisé par des haches-marteaux et par un type de haches à section quadrangulaire à tranchant évasé. La céramique comporte surtout des bols, en grande partie ornés à l'ébauchoir denté. Les archéologues russes dénomment ces sépultures « sépultures à ocre », parce que les squelettes ont été couverts d'ocre rouge — symbole du sang et de la vie.

Nous ne savons pas quelle est l'origine de cette civilisation, mais il est possible, comme l'a voulu le savant anglais M. Myron, qu'il faille la chercher dans l'Asie centrale. De toute façon il est intéressant de constater que la hache-marteau est représentée aussi dans l'Extrême-Orient, dans la région des Ordos (PL. III, 4). Nous aurions lieu de jeter nos regards de ce côté pour voir s'il n'y a pas aussi dans ces régions des sépultures à ocre. Espérons que les recherches futures nous apporteront des renseignements sur ce point.

Des sépultures analogues à celles dont je viens de parler ont été signalées aussi hors de l'orbite des steppes, jusque dans les pays baltiques (2) (PL. III, 7, 8).

(1) Extrait d'une conférence faite au Musée Guimet le dimanche 11 mars 1934.

(2) Cf. A. ÄYRÄPÄÄ, *Kauhavan Perttulanmäen* (*La sépulture néolithique de la colline de Perttulanmäki* in *Suomen Museo*, t. XXXVIII-XXXIX (Helsingfors 1931-32). (C.r. in *L'Anthropologie*, t. XLIII, no. 5-6, 1933, p. 672); *Geographical Journal*, t. XXVIII (Londres), pp. 541-551. Cf. V. GORDON CHILD, *Dawn of European Civilization* (Londres, 1927), p. 148.

Il existe des stations contemporaines des sépultures à ocre et qui appartiennent peut-être aux mêmes peuples (3). Elles ont livré à profusion des tessons céramiques, souvent ornés à l'ébauchoir denté, à l'instar de la poterie sépulcrale. Les tessons en question ont appartenu à de grands vases grossiers, coniques et cylindriques, ces derniers à fond bombé (PL. III, 9, 10).

La répartition géographique de ces stations, très étendue, comporte surtout les régions forestières au Nord de la zone des steppes. Nous trouvons ces emplacements non seulement en Russie et en Sibérie mais aussi dans les pays baltiques et en Corée (4).

(3) T. J. ARNE, *Östeuropas och Nordbalkans Förhistoria (L'Archéologie de l'Europe orientale et des pays balkaniques)* in *De Förhistoriska Tiderna (Les Temps préhistoriques)*, t. I (Stockholm, 1926), p. 415.

(4) Cf. notre article : *En stenåldersboplats vid Valdemarsvikens strand (Une station néolithique dans le golfe de Valdemar)* in *Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademiens Handlingar* (Mém. de l'Académie Royale), t. 37; (Stockholm, 1932).

PLANCHE III

1. — Objets typiques du cimetière de Fatjanovo (Cercle de Danielov, gouv. de Jaroslavl), Russie du Sud. D'après A. M. TALLGREN, *L'âge du cuivre dans la Russie centrale* in *Finska Fornminnes-föreningens Tidskrift*, t. XXXII (Helsingfors, 1920).

2. — Hache-marteau vue de profil et de face; roche verte; Borysovo, cercle de Tetjusi, Gouv. Kazan, Russie. D'après A. AYRÄPÄÄ, *Ueber die Streitaxtkulturen in Russland*, in *Eurasia Septentrionalis Antiqua*, t. VIII (Helsingfors, 1932), fig. 3.

3. — Hache-marteau vue de profil et de face; cuivre; Scanie, Suède méridionale. D'après O. MONTELIUS, *Album préhistorique de Suède*, (Stockholm, 1918), fig. 288.

4. — Hache-marteau vue de profil et de face; bronze. Mongolie. D'après J. G. ANDERSSON, *Hunting Magic* in *Bull. Mus. Far Eastern Ant.*, t. IV (Stockholm, 1932), Pl. X, 7.

5. — Tête d'élan; bronze. Mongolie. D'après une photographie. Coll. David-Weill.

6. — Tête d'élan; vue de face et de profil; roche verte. Finlande. D'après J. AILIO, *Zwei Tierskulpturen* in *Finska Fornminnesföreningens Tidskrift*, t. XXVI (Helsingfors, 1912).

7. — Hache-marteau vue de profil; roche verte. Suède. D'après O. MONTELIUS, *Album préhistorique de Suède* (Stockholm, 1918), fig. 305.

8. — Bol en terre cuite, typique pour les sépultures individuelles. Suède. D'après O. MONTELIUS, *Album préhistorique de Suède* (Stockholm, 1918), fig. 772.

9 et 10. — Urnes en terre cuite typique de la civilisation des stations circumbaltiques. Finlande. D'après G. KOSSINNA, *Die Indogermanen* in *Mannus-Bibliothek*, t. XXVI (Leipzig, 1921).

11. — Le motif de la mort (une bande rouge flanquée de deux bandes noires, dentées). Stade de Pan Chan (Kan-sou),Chine. D'après J.G. ANDERSSON, *Den Gula jordens Barn (Les enfants de la terre jaune)* Stockholm, 1933, fig. 137.

12. — Cauris. Station énéolithique de Pou Chao Chai (Kan-sou), Chine. D'après J. G. ANDERSSON, *Den Gula jordens Barn (Les enfants de la terre jaune)*, Stockholm, 1932, fig. 104*a*.

13. — Imitation en os d'un cauri. D'après J. G. ANDERSSON, *Den Gula jordens Barn (Les enfants de la terre jaune)*, (Stockholm, 1933), fig. 140*c*.

14. — Vase polychrome en terre cuite. Chine. D'après une photographie. Musée des Antiquités d'Extrême-Orient, Stockholm, n° 893.

15. — Tessons de poterie polychrome. Inde. D'après Sir AUREL STEIN, *An archaeological Tour in Waziristan and Northern Baluchistan* in *Memoirs of the Archaeological Survey of India*, t. 37 (Calcutta 1929 et 1931).

16. — Vitrine contenant de la céramique peinte, énéolithique, Chine. ID., *An archaeological Tour in Gedrosia*, *Ibid.*, t. 43 (1931). Sur les deux rayons supérieurs, de la céramique d'usage quotidien (Stade de Yang-Chao). Sur le rayon inférieur de la céramique mortuaire (Stade de Pan-Chan). Musée des Antiquités d'Extrême-Orient, Stockholm. D'après une photographie.

17. — Vitrine contenant de la céramique mortuaire polychrome. Stade de Pan-Chan. Chine. Musée des Antiquités d'Extrême-Orient, Stockholm. D'après une photographie.

Tous les objets sont considérablement réduits.

1 2 3 4 5 6 7 9 10 8 12 a b c d e f g h 11 13 14 i j k 15





16





17

Vous me reprochez peut-être de chercher les gens de la steppe assez loin de leur domaine initial. Souvenons-nous pourtant que les nomades des steppes eurasiatiques se sont parfois aventurés dans des contrées très éloignées. Nous avons maintes occasions de le constater. Ainsi nous trouvons par exemple dans l'Europe du Nord jusqu'en Scandinavie des monuments d'origine scythe (Pl. IV, 9) ou fabriqués dans ces régions d'après des modèles scythes (cf. plus loin, p. 17). Si vraiment les prédites stations et les sépultures à ocre appartiennent aux mêmes peuples, nous avons lieu de penser que les gens des steppes sont montés à certaines saisons dans les régions forestières pour s'y établir provisoirement afin de faire la chasse et la pêche. Les énormes quantités de céramiques trouvées dans ces emplacements ont peut-être été fabriquées sur place et abandonnées en même temps que les stations, qui, elles, ont pu être utilisées par intervalles pendant de longues périodes.

A cette civilisation des stations appartiennent des œuvres d'art; ce sont des sculptures d'animaux ou de têtes d'animaux exécutées dans un style naturaliste, parfois très vivant. Elles ont certainement la plupart du temps été taillées en bois, en os, etc., c'est-à-dire dans des matières qui n'ont pu parvenir jusqu'à nous qu'exceptionnellement. Mais il existe quelques sculptures en roches diverses trouvées en Sibérie, en Russie et plus rarement dans les pays baltiques.

A titre d'exemple citons une tête d'élan en roche verte (Pl. III, 6), trouvée en Finlande. Selon M. G. Boroffka (5), ce sont des œuvres d'art de cette famille-là qui constituent un des éléments de l'art scythe. Il est encore pourtant prématuré de dire si, oui ou non, ce rapprochement est admissible, mais nous n'avons certainement pas lieu de l'écarter *a priori*. A toutes fins utiles je mets sous les yeux de mes lecteurs un bronze provenant de Mongolie (Pl. III, 5), conçu dans un style analogue à celui de la tête (Pl. III, 6).

Si ce monde de nomades et de demi-nomades de la frontière Nord des steppes a connu dès l'époque énéolithique une certaine unité, cela doit aussi être le cas de ceux qui peuplèrent simultanément les régions Sud de la zone désertique de l'Eurasie. Quelques tranches des routes qui plus tard relièrent l'Europe et l'Extrême-Orient à travers le Turkestan — quelques tranches de ces routes étaient certainement déjà utilisées. Des trouvailles parmi les plus évocatrices que nous a laissées cette antiquité lointaine et qui ont été faites ces dernières décades en Chine, viennent prêter de l'actualité à la question de ces relations transasiatiques, et ranimer la vieille controverse sur la prétendue origine occidentale des Chinois.

Il y a, en effet une dizaine d'années environ que M. J. G. Andersson eut la chance de mettre à jour au Ho-nan dans la Chine centrale et au Kan-sou dans la Chine Nord-occidentale des stations et des sépultures énéolithiques qui nous ont fourni les plus précieux renseignements sur une civilisation à peu près quatre fois millénaire et qui florissait alors dans ces pays (6). La station la plus connue est celle de Yang-chao

(5) G. Boroffka, *Kunstgewerbe der Skythen* in H. Th. Bossert, *Geschichte des Kunstgewerbes* t. I, (Berlin, 1928), p. 101 sq.

(6) J. G. Andersson, *An Early Chinese Culture* in *Bull. of the Geol. Survey of China*, n. 5 Peking, 1923). Id., *Preliminary Report on Archæological Research in Kansu* in *Memoirs of the Geological Survey of China*, Ser. A., nr. 5 (Peking, 1925). Nils Palmgren, *Kansu mortuary urns of the Pan Shan and Ma Chang Groups* in *Palæontologia Sinica*, Series D, vol. III, Fasc, 1, Peiping, 1934.

ts'ouen (Yang-Shao ts'un), à une dizaine de kilomètres au Nord de Mien-tche dans le Honan; la nécropole la plus importante est celle de Pan-chan dans le Kansou, plus exactement dans la souriante et fertile vallée du T'ao-ho (carte 3).

La céramique de cette civilisation est d'une remarquable perfection et d'une grande beauté, comme en témoignent les spécimens exposés au Musée des Antiquités d'Extrême-Orient à Stockholm (Pl. III, 14, 16, 17), où se trouve la majeure partie des produits des fouilles de M. Andersson. Des bols et des vases à panse globulaire et à col cylindrique prédominent. Une grande partie de la vaisselle ordinaire (Pl. III, 16, les deux rangs supérieurs) est ornée de motifs peints en noir sur fond jaunâtre. La céramique sépulcrale qui diffère de la poterie destinée à des usages quotidiens est presque toujours peinte en rouge et noir sur fond jaunâtre (Pl. III, 14, 16, rang inférieur et Pl. III, 17).

Cette céramique présente un si grand nombre de similitudes avec des produits céramiques découverts dans le Turkestan russe, par exemple à Anau, et dans l'Europe sud-orientale par exemple à Tripolje (en Russie) et à Cucuteni (en Roumanie), qu'il doit exister entre tous ces groupes des liens de communauté. [En ce qui concerne ces rapprochements voir J. G. Andersson, *An early Chinese culture*, Pl. xiii in *Bull. of the Geol. Survey of China*, Nr. 5 (Peking, 1925); R. Heine-Geldern, *Urheimat und früheste Wanderungen der Austronesier* in *Anthropos*, t. XXVII (1932).] Plusieurs éléments décoratifs sont si compliqués qu'il est *a priori* peu probable qu'ils aient pu prendre naissance spontanément dans plusieurs pays en Asie et en Europe.

Parmi ces éléments citons d'abord la double spirale qui apparaît sur la céramique polychrome à peu près simultanément en Chine et dans l'Europe sud-orientale. Les spirales de la céramique mortuaire chinoise sont en général, faites avec une élégance surprenante (Pl. III, 17).

La spirale est un élément dont l'exécution, assez compliquée, nécessite peut-être la connaissance du compas à ficelle. La figure que nous avons reproduite dans notre article, *Le style du Houai* — dans cette Revue VIII, 3, 1934, Pl. LVII*bis* 2, — montre la façon dont cet instrument a dû être utilisé. Deux tiges en bois sont liées entre elles par une ficelle; une tige reste fixe au milieu, tandis que l'autre, autour de laquelle est enroulée une partie de la ficelle, se trouve mobile. La ficelle se déroule à mesure que tourne la tige mobile, et comme la ficelle se développe régulièrement, une spirale se fait.

Parmi d'autres motifs, citons celui qui comporte une bande, à l'intérieur de laquelle se présente une alternance de doubles triangles et de groupes de lignes verticales parallèles. C'est un motif qui a été signalé au Ho-nan (7), à Suse, et qui était encore en usage en Europe à l'époque dipylonienne (8), c'est-à-dire au commencement du deuxième millénaire avant J.C. Nous retrouvons exactement ce même élément sur la poterie polychrome découverte en Beloutchistan par Sir Aurel Stein (Pl. III, 15 : *k*).

La céramique chinoise dont je viens de parler est évidemment le résultat de mul-

(7) J. G. Andersson, *An Early Chinese Culture*, fig. 13 a,b.

(8) Chr. Blinkenberg, *Greklands förhistoriska kultur (La civilisation préhistorique de la Grèce)* in *De Förhistoriska Tiderna (Les Temps préhistoriques)*, t. I (Stockholm, 1926), fig. 163, 11).

tiples tâtonnements et de longues expériences. Or, la poterie polychrome apparaît en Chine subitement sans que nous puissions y distinguer des prototypes. Par conséquent, tout porte à croire qu'elle a été apportée du dehors avant d'avoir été fabriquée sur place. Étant donné le fait que nous trouvons de la poterie polychrome décorée à double spirale dans le Turkestan russe et dans l'Europe sud-orientale, plusieurs préhistoriens ont pensé que la céramique polychrome a été introduite de ces pays en Chine et qu'elle a suivi la route des steppes à travers le Turkestan.

Cette opinion peut être défendue, mais on peut aussi faire contre elle certaines objections. M. Pelliot l'a combattue en s'appuyant sur des preuves d'ordre linguistique (9). Les produits industriels de la civilisation de Yang-chao nous donnent des preuves d'ordre préhistorique qui établissent que la poterie polychrome n'a guère pu être apportée en Chine de l'Occident.

D'abord la répartition géographique de cette céramique en Chine prouve en faveur de l'opinion exprimée par l'éminent sinologue français. Elle affecte principalement, comme je l'ai déjà signalé (p. 11), deux provinces, le Kan-sou à l'Ouest qui avance dans le Tibet et le Ho-nan à l'Est. Or, la céramique du Kan-sou a un aspect plus évolué que celle du Ho-nan. Si la poterie en question vient de l'Occident, nous devrions nous attendre, au contraire, à trouver la céramique la plus évoluée au Ho-nan, qui est plus éloigné que le Kan-sou de la prétendue source. D'autre part, le tripode du type dit *li*, un produit céramique à trois pieds creux, particulièrement fréquent au Ho-nan à l'époque énéolithique, n'apparaît dans le Kan-sou qu'à une date bien plus récente (10).

Si la céramique polychrome n'a pas été introduite en Chine de l'Occident, la question se pose : où faut-il chercher son origine ? Plusieurs faits nous obligent à tourner nos regards vers le Sud où nous avons des chances de la trouver, peut-être même aux Indes. L'analyse microscopique faite d'un des tessons provenant de la station de Yang-chao dans le Ho-nan a montré qu'il contenait des fragments de glumes de riz (11), céréale dont la culture formait une des bases économiques des habitants de cette station. Or, ils n'en ont évidemment pas pu acquérir la connaissance en Asie centrale, pays sec et impropre à la culture du riz, mais plutôt en Inde ou en Indochine, car il existe, en effet, dans ces pays des plaines facilement irrigables, favorables à cette culture. Il paraît que le riz a été d'abord cultivé, soit au Bengale, soit dans les îles de la Sonde et que la connaissance de cette culture a pénétré en Chine par la vallée de l'Irrawaḍḍy jusqu'au cours supérieur du Yang-tseu-kiang (12). Puis la route a dû suivre ce fleuve en aval et les rivières tributaires jusque dans le Nord de la Chine. Cette voie de pénétration était probablement ouverte déjà au second millénaire avant notre ère.

Un des éléments les plus importants du décor de la céramique peinte chinoise

(9) P. Pelliot, *Jades archaïques de Chine appartenant à C. T. Loo et Cie*, (Paris, 1925) p. 8, 9.

(10) J. G. Andersson, *Archæological Research in Kansu*, p. 47.

(11) Edman et Söderberg, *Auffindung von Reis in einer Tonscherbe aus einer etwa fünftausend-jährigen chinesischen Siedlung* in *Bull. Geol. Soc. of China*, vol. VIII, no. 4 (1929). Cf. J. G. Andersson, *Den Gula jordens Barn (Les enfants de la Terre jaune)*, Stockholm, 1932.

(12) Cf. C. W. Bishop, *The Rise of Civilization in China*, in *Geographical Review*, oct. 1923, p. 617 sqs.

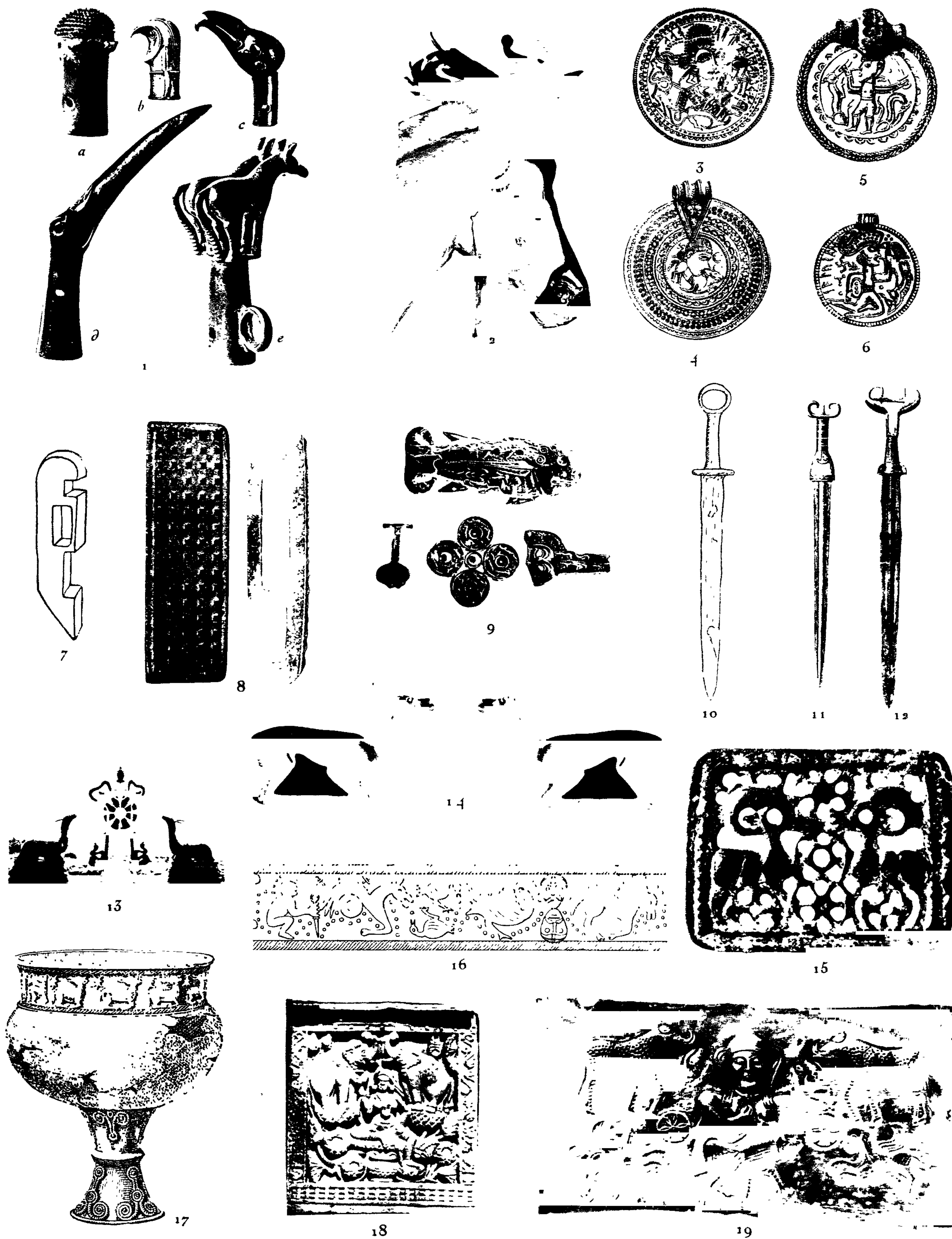
du stade de Yang-chao imite primitivement le cauri (13) (PL. III, 12), une coquille dont la répartition géographique comporte les côtes de la mer Indienne et le littoral occidental du Pacifique. La récolte des cauris paraît avoir été particulièrement intense sur les côtes des îles Laquedives et Maldives, à l'Ouest de l'Inde. Des documents écrits très anciens rapportent que la récolte en était confiée aux femmes et qu'elle avait lieu seulement au moment de la nouvelle et de la pleine lune. Ces coquilles, dont la forme ressemble au sexe féminin, ont joué le rôle de symboles de fécondité et d'amour et ont servi d'amulettes (PL. III, 13) depuis une antiquité déjà vénérable. C'est vraisemblablement autour d'elles que se sont tissées les légendes d'Istar, d'Aphrodite, de Vénus et d'autres déesses de l'amour, « sorties des bords de la mer, nées de l'écume

(13) En ce qui concerne les cauris, leur répartition, leur usage comme monnaie et comme amulette, voir STEARN, *Ethno-conchology : a study of primitive money* (1889); O. SCHNEIDER, *Muschelgeldstudien* (1905); J. W. JACKSON, *Shells as evidence of the migration of early culture* (1917) ; TRAEGÅRDH, *Biologiska skisser* (1925), p. 154-162. J. G. ANDERSSON, *Den Gula jordens Barn (Les enfants de la Terre jaune)*, p. 359 sqq.

PLANCHE IV

1. — Garnitures de hampes de baldaquin (?); bronze; *a*, *c-e* Ordos. D'après des photographies. Coll. David-Weill. — *b*, Suède. D'après O. MONTELIUS, *Album préhistorique de Suède* (Stockholm, 1918), fig. 1476, *b*.
2. — Têtière de cheval avec cornes terminées en boules; cuir. Altaï. D'après une photographie au Musée d'Ethnographie, Palais du Trocadéro, Paris.
3-6. — Bractéates scandinaves; or. D'après *Atlas de l'Archéologie du Nord* (Copenhague, 1856). Cf. O. JANSE, *Le travail de l'or en Suède à l'époque mérovingienne* (Orléans, 1922) et SOPHUS MUELLER, *Le vase de Gundestrup* in *Nordiske Forntidsminder* (Copenhague, 1892), fig. 6.
7. — Porte-épée; jade (?). Gouv. de Perm, Russie méridionale. D'après *Matériaux pour servir à l'archéologie de la Russie*, t. 26 (St. Pétersbourg, 1902), Pl. II, 1.
8. — Porte-épée; jade. D'après O. JANSE, *Notes sur quelques épées anciennes trouvées en Chine* in *Bull. Mus. Far Eastern Ant.*, t. II (Stockholm, 1930), Pl. XVIII, 2.
9. — Quelques objets du trésor de Vettersfelde (Brandebourg). D'après H. HAHNE, *Das vorgesch. Europa* in *Monographien zur Weltgeschichte*, n° 30 (Leipzig, 1910), fig. 67.
10. — Épée à pommeau annulaire; Vozdviženskaja Stanica, région de Kouban, Russie. D'après *Otčět*, 1899, fig. 72.
11. — Épée à antennes; bronze. Danemark. D'après *Atlas de l'archéologie du Nord* (Copenhague), Pl. IV, B. 41.
12. — Épée à antennes; bronze. Chine. D'après P. YETTS, *Bronzes* in *Burlington Magazine Monographs* (Londres), 1925, Pl. VIII, E.
13. — Ornementation sur le toit de la lamaserie de Wou-Tan-Djo (Mongolie). D'après Philippe DE ROTHSCHILD, *Promenade en Mongolie* in *Revue Géographique*, 1933.
14. — Biche agenouillée vue de deux côtés; bronze. Ordos. D'après une photographie. Coll. David-Weill.
15. — Boucle de ceinture (?) représentant les gazelles et les roues de la Loi ; bronze doré ; Ordos. D'après une photographie. Coll. David-Weill.
16. — Développement du décor d'un « calice », semblable à celui de la fig. 17; or. Himlinghoeie, Séland, Danemark. D'après O. MONTELIUS, *Les Temps préhistoriques en Suède* (Paris, 1895), p. 179.
17. — « Calice » en argent et en or; Valloeby, Séland, Danemark. D'après O. MONTELIUS, *Les temps préhistoriques en Suède*, p. 179.
18. — Détail du stûpa de Sâñcî (Indes du Nord), reproduisant la déesse Çrî entre deux éléphants. D'après une photographie, Serv. phot. du Musée Guimet.
19. — Une des plaques du « chaudron » de Gundestrup, Jutland, reproduisant la même scène que la fig. 18; argent. D'après SOPHUS MUELLER, *Le vase de Gundestrup* in *Nordiske Fortidsminder* (Copenhague, 1892), Pl. VIII.

Tous les objets sont considérablement réduits, excepté les bractéates fig. 3-6 qui sont à peu près en grandeur réelle.


a
b
c
d
e
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19

des flots ». Ces coquilles qui ont aussi servi de monnaies ont beaucoup voyagé en Eurasie et se sont souvent transformées en motifs décoratifs.

Je n'ai pas l'intention d'étudier ici en détail ce problème; je voudrais seulement attirer l'attention sur un élément décoratif très caractéristique de la céramique mortuaire chinoise du stade énéolithique et qui comporte une bande rouge, flanquée de deux bandes noires, dentelées, que M. J. G. Andersson a dénommé le « motif de la mort ». Celui-ci imite primitivement le cauri avec sa matière visqueuse rouge au milieu (PL. III, 11). Il est évident que ce motif n'a pu prendre naissance que dans les régions où l'on a récolté les cauris et où l'on a pu encore observer la matière visqueuse pourprée. Celle-ci disparaît assez vite et n'a certainement pas pu être conservée sur des exemplaires exportés très loin.

On n'a jusqu'ici rencontré de la céramique peinte en Indochine que dans la station de Tam Toa (14), mais peut-être cette lacune sera-t-elle comblée un jour par des fouilles futures ? Il est aussi digne de remarque que quelques tessons céramiques non peints trouvés à Som-ron-Sen au Cambodge montrent des motifs décoratifs analogues à ceux qui caractérisent la céramique de Yang-chao, par exemple, la double spirale.

Signalons à ce propos que Sir Aurel Stein a découvert récemment plusieurs stations énéolithiques dans l'Inde Britannique, qui ont livré de la céramique appartenant à la famille de la poterie polychrome chinoise (PL. III, 15). Cette céramique n'a-t-elle pas pu pénétrer en Chine par l'Indochine ou par le Yun-nan pour gagner le Ho-nan et pour s'étendre ensuite d'un côté dans le Kan-sou, de l'autre en Mandchourie méridionale ? Cela est bien possible. D'autre part cette céramique indienne a vraisemblablement atteint directement le Turkestan russe pour se répandre de là vers l'Ouest jusqu'à l'Europe sud-orientale.

Outre la céramique, d'autres objets énéolithiques trou és à Yang-chao, dans les Indes, dans l'Asie et dans l'Europe sud-orientale ont certainement emprunté les mêmes voies.

Nous rencontrons en Indochine, par exemple dans la station de Somron-Sen au Cambodge, des types d'objets analogues à ceux qui caractérisent le stade de Yang-chao. Nous pouvons nous en rendre compte par l'exposition d'archéologie exotique du Musée du Trocadéro. Il existe des analogies frappantes également aux Indes et même dans l'Europe sud-orientale (15).

Même si les contrées désertiques de l'Eurasie ont joué à l'époque énéolithique un certain rôle comme voies de communication, c'est beaucoup plus tard, un peu avant ou seulement vers le milieu du premier millénaire avant J.C., que les rapports entre l'Extrême-Orient et l'Europe s'affirment d'une façon assez nette. Essayons de nous représenter le caractère de ces relations, en faisant parler quelques trouvailles archéologiques, et transportons-nous d'abord un instant à la région de Hallstatt (Autriche), où des découvertes remarquables, faites dans une nécropole qui date « grosso-modo » de l'an 800 à l'an 500 avant J.C., font sortir de la pénombre des temps proto-

(14) La station se trouve près de Dong Hoi (Annam). Cf. E. PATTE, in *BEFEO*, t. XXXIII (*Fouilles d'un kjoekkenmoedding*, etc.).

(15) En ce qui concerne les rapprochements faits entre la civilisation de Yang-chao et l'Indochine, voir R. HEINE-GELDERN, *Urheimat und früheste Wanderungen der Austronesier* in *Anthropos*, t. XXVII (1932).

historiques quelques-uns de ces fils qui relièrent jadis l'Occident à l'Extrême-Orient, et posent devant nous des problèmes nouveaux. Les monuments qui nous serviront de base d'études peuvent paraître au premier abord assez insignifiants, mais les archéologues doivent souvent, à l'instar des policiers, se contenter des moindres bribes pour faire leurs déductions.

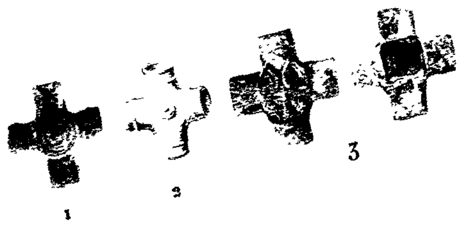
Les menus objets reproduits PL. V, 1, 3, 9, 14, par exemple les tubes cruciformes, sont des pièces de harnachement. Deux tubes cylindriques disposés en forme de croix présentent sur une des faces une ouverture, la plupart du temps quadrangulaire. En Europe, nous les trouvons de l'Autriche jusqu'en Bulgarie. Ils datent tous de l'an 800 jusqu'à l'an 500 avant l'ère chrétienne. Après cette date ils disparaissent complètement de notre partie du monde. Il est curieux de constater que nous trouvons exactement les mêmes types de pièces de harnachement au Caucase, à Ananino, dans l'Oural, dans la région de Minoussinsk (Sibérie occidentale), en Mongolie, dans la Chine du Nord et dans la Chine du centre (16). A en juger par le décor, les tubes cruciformes trouvés en Chine, peuvent être même plus anciens en partie. Primitivement ils ont dû être fixés sur des ceintures, de la manière qu'indique la FIG. 3 que j'ai reproduite dans mon article *Tubes et boutons cruciformes* in *Bull. Mus. Far Eastern Ant.*, t. IV (Stockholm, 1932). Des parties d'une ceinture métallique ont été reéliées ensemble par des bandes de cuir. Le tube cruciforme a été attaché *sur* le cuir. Les bras de la croix ont été allongés par des tubes présentant chacun un fente longitudinale. Ces objets ont été trouvés *in situ* dans une sépulture à char, à Pullach, Munich. On peut observer une disposition analogue pour des accessoires de harnachement provenant de Chine (PL. V, 14). Il existe d'autres pièces de harnachement qui sont communes

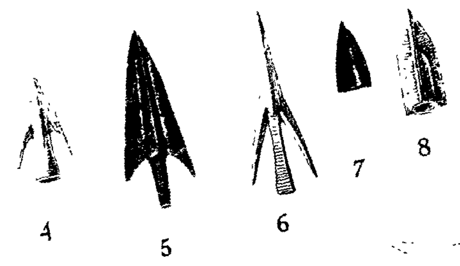
(16) En ce qui concerne la répartition des tubes cruciformes, voir notre article, *Tubes et boutons cruciformes en Eurasie* in *Bull. Mus. Far Eastern Ant.*, t. IV, (Stockholm, 1932).

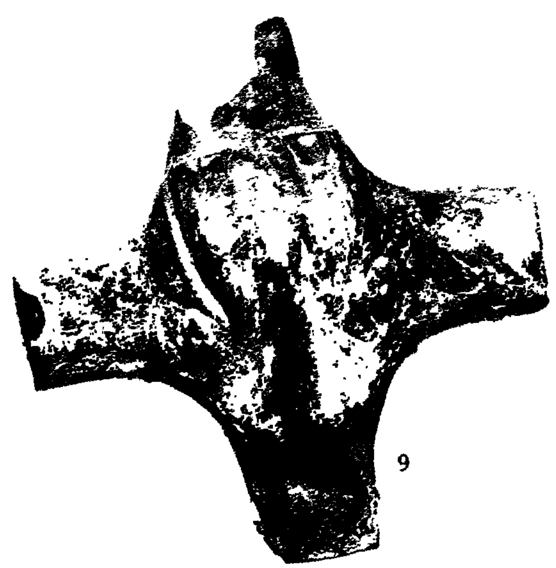
PLANCHE V

1. — Tube cruciforme; bronze. Chine.
2. — Tube cruciforme; bronze. Hallstatt, Autriche.
3. — Tube cruciforme vu de deux côtés; bronze. Chine.
4, 6 et 8. — Pointes de flèche; bronze. Hallstatt, Autriche.
5, 7. — Pointes de flèche; bronze. Provenance supposée : Mongolie.
1-8. — D'après O. JANSE, *Antiquités chinoises d'un caractère hallstattien* in *Bull. Mus. Far Eastern Ant.* (Stockholm, 1930), Pl. IV.
9. — Tube cruciforme orné d'une tête d'animal stylisée; bronze. Chine. D'après une photographie. Coll. David-Weill.
10. — Animaux affrontés; bronze. Luristan. D'après P. YETTS, in *Burlington Magazine*, année 1931.
11. — Animaux affrontés; bronze. Ordos. D'après P. YETTS in *Burlington Magazine*, année 1931.
10, 11. — D'après P. YETTS, *Chinese contact with Luristan Bronzes* in *Burlington Magazine*, vol. LIX, n° CCCXLI (Londres, 1931). Cf. ID. *The Horse : a Factor in Early Chinese History* in *Eurasia Septentrionalis Antiqua* (Helsingfors, 1934), p. 231 sqs.
12. — Support en forme de cloche; bronze. Luristan. D'après A. GODARD, *Bronzes du Luristan* in *Ars Asiatica*, t. XVII (Paris, 1931), Pl. LI (n° 194).
13. — Hache-poignard à douille; bronze. Provenance supposée : Ordos. D'après une photographie. Coll. David-Weill.
14. — Accessoir de harnachement; bronze. Chine. D'après une photographie. Coll. C. T. Loo.

Les figures 1-8, 10-12 et 14 sont considérablement réduites, les figures 9 et 13 en grandeur réelle.


1 2 3

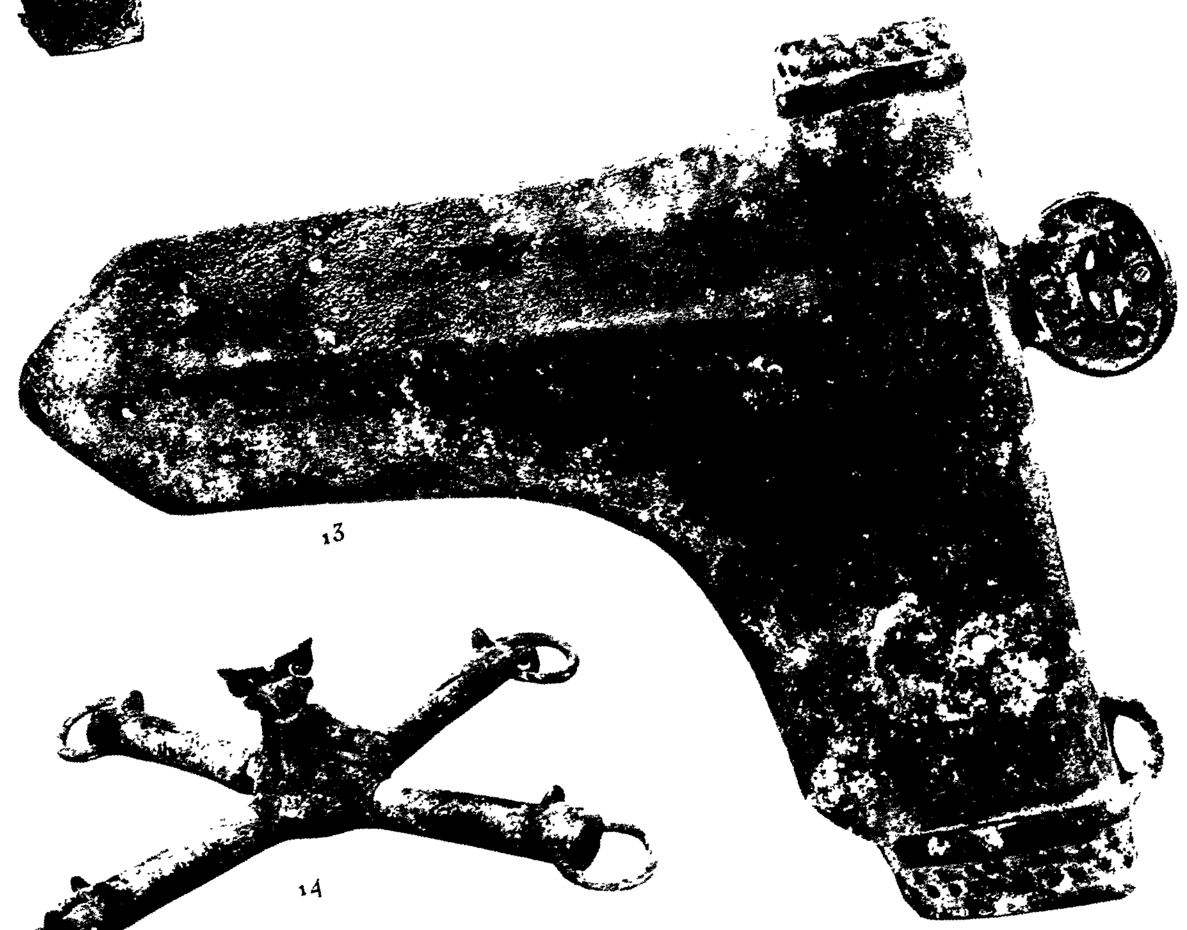

4 5 6 7 8

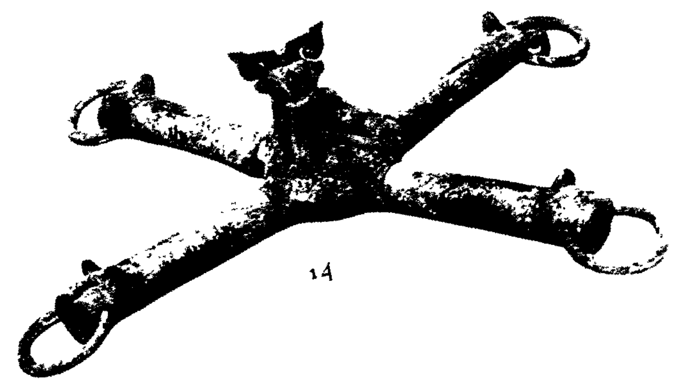

9


10


11


12


13


14

à la civilisation hallstattienne et à celle de l'Extrême-Orient, mais je n'insisterai pas davantage.

On a découvert aussi à Hallstatt des pointes de flèches en bronze de plusieurs types (Pl. V, 4, 6, 8) qui sont également représentés dans la Russie du Sud, en Asie centrale et en Extrême-Orient (Pl. V, 5, 7). J'attire surtout l'attention sur le type à trois ailerons, dit gréco-scythe (Pl. V, 7, 8).

Il existe des vases en bronze à anse zoomorphe aussi bien à Hallstatt (E. v. Sacken, *Das Grabfeld von Hallstatt*, Wien, 1868) qu'en Chine (voir par exemple G. Salles, *Bronzes chinois*, *Musée de l'Orangerie*, Paris, 1934, Pl. 25), où ce mode de décoration remonte au moins à l'époque des Tcheou. On dirait que l'animal grimpe sur le bord du vase. Ce trait décoratif remonte très haut dans l'antiquité iranienne. Nous le retrouvons au Luristan (A. Godard, *Bronzes du Luristan*, *Ars Asiatica*, t. XVII, Paris, 1931). Il se rencontre vraisemblablement ailleurs dans les pays circumcaucasiens (Pl. XI, 5). Le motif a subsisté jusqu'aux temps modernes en Taschkent.

Les épées à antennes appartiennent aussi bien à l'Europe qu'à l'Extrême-Orient (Pl. IV, 11, 12).

Les similitudes dont je viens de parler et auxquelles je pourrais ajouter encore d'autres exemples, témoignent indubitablement des relations qui, il y a environ vingt-cinq siècles, lièrent à travers l'Asie centrale la Chine et l'Europe (17).

Les monuments trouvés à Hallstatt, et que nous venons d'étudier, doivent être considérés comme des objets importés de l'Orient ou bien créés d'après des modèles d'origine orientale. A en juger par les trouvailles, les gens qui ont introduit ces éléments en Europe centrale étaient des archers qui utilisaient le cheval non seulement comme bête de trait, mais aussi comme monture et qui peut-être ont introduit en Europe centrale l'art de l'équitation.

Tout cela nous fait penser que ce sont les nomades des steppes eurasiatiques, peut-être des Scythes ou, en tout cas, leur consanguins qui ont apporté avec eux en Occident des ferments de civilisation d'origine iranienne, ou des éléments qui leurs sont propres. Une trouvaille (Pl. IV, 9) faite à Vettersfelde, en Brandebourg, datant de l'époque de Hallstatt, montre qu'ils sont allés assez loin dans le Nord de l'Europe. J'imagine que les Scythes avaient installé dans les pays qu'ils avaient occupés, des chefs, chargés de l'administration des différentes régions. Le trésor de Vettersfelde a pu appartenir à un de leurs chefs décédé en pays occupé.

Plusieurs objets, comme des épingles, des rouelles etc. d'origine scythe ou fabriqués d'après des modèles scythes ont été trouvés jusqu'en Scandinavie, notamment dans l'île de Gotland dans la Baltique (18).

A l'époque de la Tène (qui va de 500 jusque vers le commencement de notre ère) les nomades des steppes eurasiatiques exercent toujours leur influence aussi bien sur les Chinois que sur les Gaulois. Dans l'Extrême-Occident comme dans l'Extrême-Orient, on adopte l'armement et le costume des nomades qui étaient ceux des

(17) O. Janse, *Antiquités chinoises d'un caractère hallstattien* in *Bull. Mus. Far Eastern Ant.*, t. II (Stockholm, 1930).

(18) B. Nerman, *Die Verbindungen zwischen Skandinavien und dem Ostbalticum in der Bronzezeit und der aeltesten Eisenzeit* in *Acta Archaeologica*, t. IV (Copenhague, 1933).

Iraniens : la longue épée à soie, les bottes, le pantalon court, etc. En Chine apparaît, en outre, dans la vallée du Houai, la pointe de flèche à trois ailerons, particulièrement typique pour les archers des steppes. Le collier gaulois, le *torques*, est exactement analogue à celui des Scythes.

L'art animalier eurasiatique, dit sino-sibérien, sino-mongol ou scythe, propre à la civilisation des nomades, se répand maintenant le long de la zone des steppes et la dépasse même, pour marquer de ces empreintes les arts industriels en Gaule comme en Chine.

A cause de leur vie errante les nomades n'ont pas pu cultiver l'art monumental. Par contre, ils ont excellé dans les arts mineurs comme l'a observé M. René Grousset (19). Ils ont eu un goût spécial pour le luxe vestimentaire, pour les ornements des chars et des chevaux. Leur orfèvrerie était remarquable. C'est un art de chasseurs où prédomine la reproduction des animaux sauvages. Parfois nous voyons des scènes de combats. Les animaux sont souvent traités d'une manière très vivante, ce qui donne à cet art un charme particulier.

Nous distinguons plusieurs grandes provinces de ce style animalier dont les principales se trouvent dans les régions du Pont-Euxin, dans les environs d'Ananino (dans l'Oural), aux environs de Minoussinsk, dans la Sibérie occidentale et ensuite en Mongolie, dans le désert des Ordos. La répartition de l'art zoomorphe (voir les Pl. VI, VII, 1-4, 8, 9, VIII, etc.) correspond « grossomodo » à celle des tubes cruciformes, à celle des pointes de flèches à trois ailerons et à celle d'autres objets encore.

Cet art remonte peut-être très haut dans l'antiquité des nomades. S'il faut croire M. Boroffka, cet art a quelques affinités avec l'art énéolithique eurasiatique (20). M. J. G. Andersson (21) le compare même avec l'art paléolithique de l'Europe occidentale.

Lorsque les nomades commencent à utiliser les métaux, notamment le bronze,

(19) René Grousset, *L'Iran Extérieur : son art*, in *Bull. Soc. des Études Iraniennes et de l'Art Persan*, n. 2 (Paris, 1932).

(20) G. Boroffka, *Kunstgewerbe der Skythen* in H. Th. Bossert, *Geschichte des Kunstgewerbes*, t. I, (Berlin, 1928), p. 101 sqs.

(21) J. G. Andersson, *Hunting Magic* in *Bull. Mus. Far Eastern Ant.*, t. IV (Stockholm, 1932).

PLANCHE VI

1. — Couteau; bronze. Provenance supposée : Minoussinsk, Sibérie occid. D'après une photographie. Coll. David-Weill.

2, 3. — Couteaux; bronze. Minoussinsk, Sibérie occid. D'après des photographies. Musée de Saint-Germain.

4. — Hache en bronze, ornée d'un animal enroulé. Minoussinsk, Sibérie occid. D'après une photographie. Musée de Saint-Germain.

5. — Garniture en forme d'animal enroulé; bronze. Provenance supposée : Russie du Sud. D'après une photographie. Coll. David-Weill.

6. — Pointe de flèche à trois ailerons; bronze. Minoussinsk, Sibérie occid. D'après une photographie. Musée de Saint-Germain.

7. — Garniture; bronze. Minoussinsk, Sibérie Occid. D'après une photographie. Musée de Saint-Germain.

8. — Garniture en forme de cheval; bronze. Ordos. D'après une photographie. Coll. David-Weill.

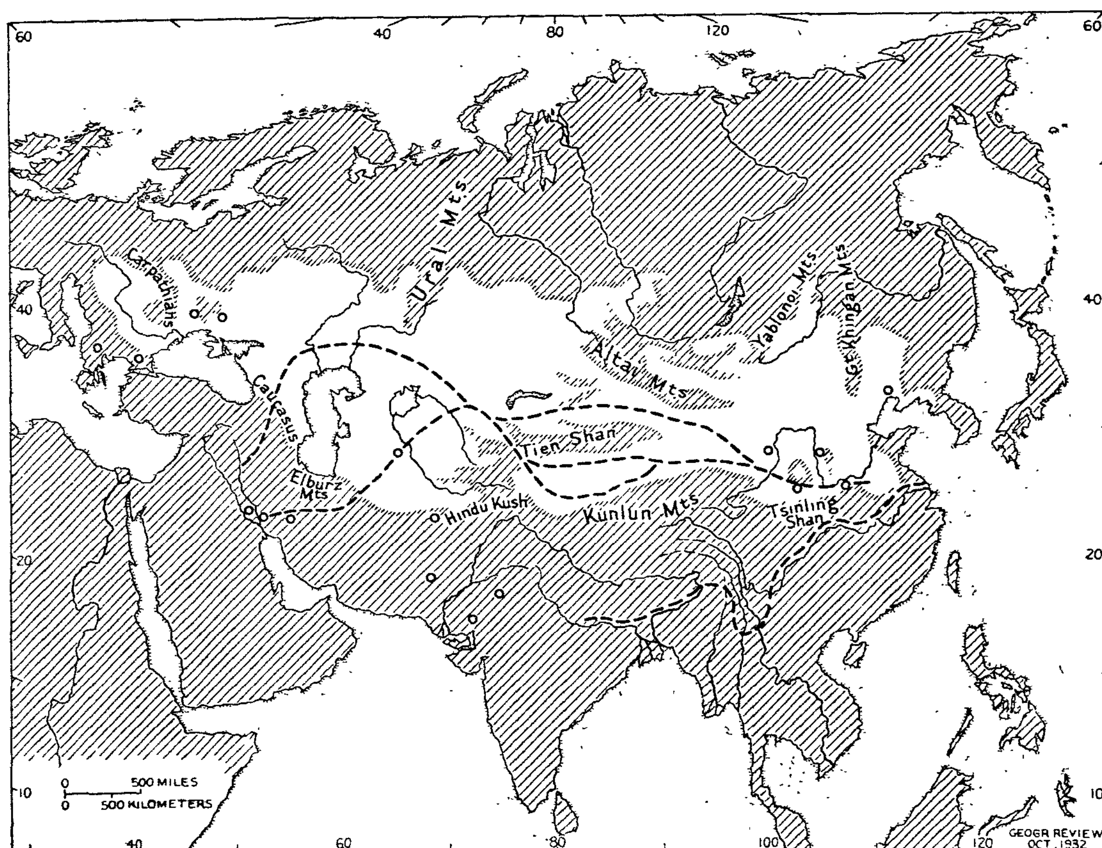
9 et 10. — Poignards; bronze. Ordos. D'après des photographies. Coll. David-Weill.

Les figures 1, 5, 8, 9 et 10 sont en grandeur réelle. Les autres objets légèrement réduits.


1
2
3
4
5
6
7
8
9
10

ils auraient traduit sur cette nouvelle matière les sculptures ou gravures précédemment taillées dans des substances plus faciles à travailler, os, bois, etc., mais qui ne sont parvenues jusqu'à nous que rarement. C'est seulement un peu avant ou au début de l'époque de la Tène que cet art commence à se différencier sous les impulsions diverses.

Dans la Russie méridionale il subit des influences assyriennes et peut-être même chinoises, et prend un aspect plutôt rituel. Dans les établissement grecs, sur les bords de la mer Noire, « l'aventureux art » animalier trouve une source de rajeunissement et d'enrichissement. Le style zoomorphe y absorbe des éléments ornementaux empruntés au règne végétal. En Sibérie, et en Mongolie le style zoomorphe se mélange d'éléments chinois et notamment d'art iranien.



1. — La région des steppes eurasiatiques. D'après C. W. Bishop, *The Rise of Civilization in China with Reference to its geographical aspects* in *Geogr. Rev.*, oct. 1932, fig. 1. Les cercles indiquent des lieux de trouvailles de céramique peinte.

De toutes les sources inspiratrices, c'est celle de l'art iranien qui fut la plus féconde. Dans les régions montagneuses qui s'étendent entre les steppes eurasiatiques et les déserts afrasiatiques, c'est-à-dire le Caucase, le Transcaucase et la Perse, l'art animalier est très développé au moment de l'apparition de l'art dit scythe, c'est-à-dire aux environs du milieu du premier millénaire avant notre ère.

La PL. V, 10, 11 donne un exemple des influences iraniennes qu'a subies l'art animalier eurasiatique. L'objet reproduit PL. V, 10, trouvé au Luristan comporte, deux bêtes affrontées, dressées sur leurs pattes de derrière, un motif extrêmement répandu en Perse. A côté (PL. V, 11), un bronze trouvé en Mongolie reproduit exactement le même motif. Étant donné le fait que cet art du Luristan a dû disparaître de la Perse avant l'influence hellénistique, c'est-à-dire antérieurement au IIIe siècle avant l'ère chrétienne, nous avons lieu de penser que des objets de ce type remontent aussi au IIIe siècle au moins. La PL. V, 12 montre un support en forme de cloche très fréquent au Luristan. Le même type de « cloche » se rencontre dans la région des Ordos. Des objets analogues à ceux reproduits PL. VII, 5, 6 se rencontrent également dans l'Ordos.

Dans son domaine oriental, l'art animalier absorbe quelques éléments empruntés à l'imagerie bouddhique. Le même motif que celui de la plaque de ceinture ajourée (PL. IV, 15) présentant deux bouquetins affrontés, séparés par des roues et entourés d'éléments de roue, apparaît parfois sur le socle des statues bouddhiques (22). C'est à mon avis une allusion à la légende du sermon dans le Parc des Gazelles. Selon la légende, le Bouddha prononça son premier sermon parmi des gazelles et à cette occasion le Bienheureux mit en mouvement pour la première fois la roue de la Loi. Les bouquetins doivent symboliser les gazelles et la roue est celle de la Loi. Des plaques de ce type sont très nombreuses dans le Gobi. A ma connaissance, elles n'ont pas été trouvées ailleurs. Étant donné le fait que le bouddhisme n'a pénétré dans le Gobi qu'au IIe siècle de notre ère, ces plaques ne peuvent remonter qu'à cette époque.

La PL. IV, 13 reproduit un emblème sacré sur le toit de la lamaserie de Wou-Tan-Djo (Mongolie), ayant évidemment trait à la légende du sermon au Parc des Gazelles. L'attitude des animaux est comparable à celle de la biche, vue des deux côtés, PL. IV, 14 et qui provient vraisemblablement du pays des Ordos. A ma connaissance on n'en a pas exhumé ailleurs. Il paraît que les animaux de ce type ont été trouvés en général par paires. Ils sont reproduits agenouillés dans un geste symbolique d'adoration et d'attention, le cou tendu, les oreilles dressées pour écouter l'enseig-

(22) Nous en trouvons des exemples typiques dans l'ouvrage bien connu de A. FOUCHER, *L'art gréco-bouddhique du Gandhâra* (Paris, 1905). Parfois la roue est remplacée par un autre emblème.

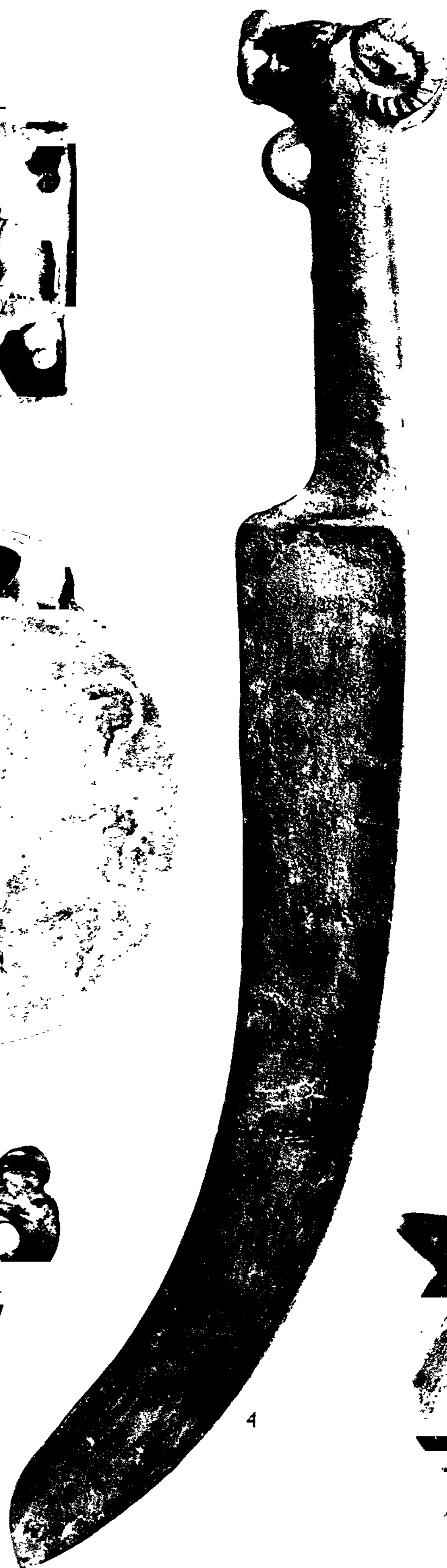
PLANCHE VII

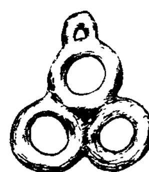
1. — Applique figurant trois ânes; bronze. Ordos. D'après une photographie. Coll. David-Weill.
2. — Miroir (?). Sur l'une des faces, représentations zoomorphes en faible relief; bronze. Ordos. D'après une photographie. Coll. David-Weill.
3. — Applique en forme de tête d'ours; bronze. Ordos. D'après une photographie. Coll. David-Weill.
5. — Accessoire de harnachement; bronze. Luristan. D'après A. GODARD, *Bronzes du Luristan* in *Ars Asiatica*, t. XVII (Paris, 1931), Pl. XXIX (104).
6. — Accessoire de harnachement; bronze. Banges, Cne de Minot, Côte d'Or, France. D'après un dessin. Musée de Saint-Germain, no 50946.
7. — Sceau en forme d'oiseau (époque nestorienne); bronze. Mongolie (?). D'après une photographie. Coll. David-Weill.
8. — Masque; bronze. Ordos. D'après une photographie. Coll. David-Weill.
9. — Applique; bronze. Ordos. D'après une photographie. Coll. David-Weill.

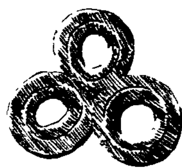

1


2


3


4


5


6

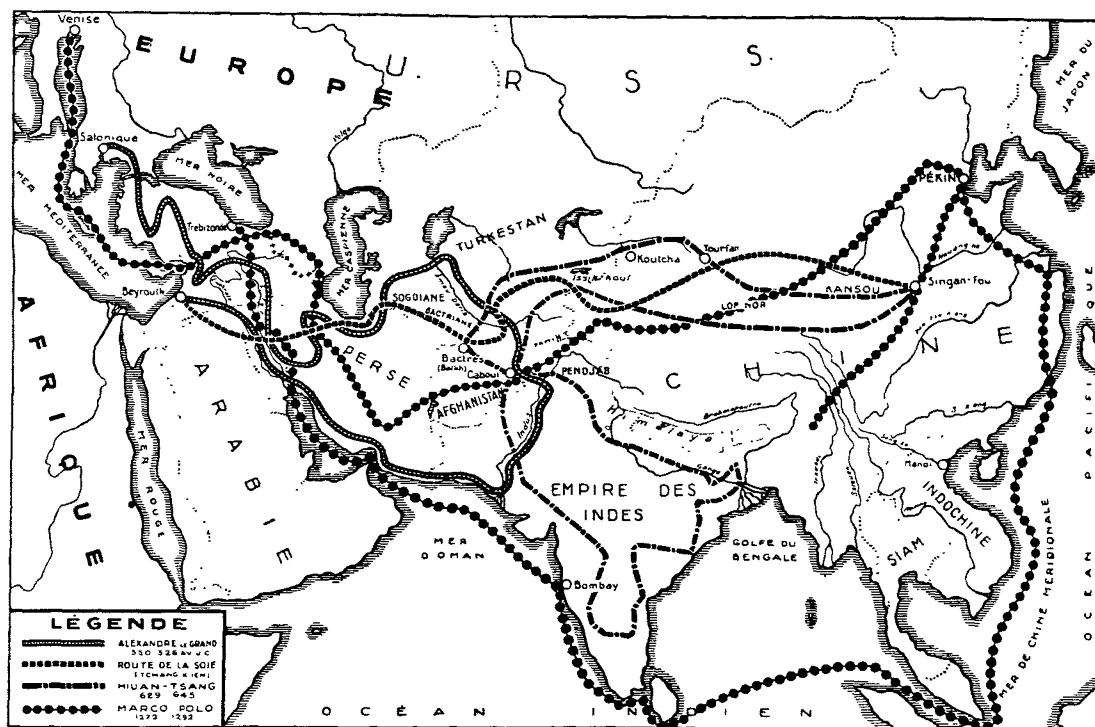

7


8


9

nement du Bienheureux. Ils sont évidés, ce qui facilite leur fixation sur un socle. Il est possible que ce motif ait pris, à un moment donné, un caractère purement ornemental.

En fin de compte, l'art des steppes au cours de son évolution, absorbe, de plusieurs côtés, des éléments nouveaux qu'il utilise et qu'il adapte selon ses besoins. Mais à son tour cet art va exercer son influence et marquer de son empreinte l'art de presque tous les peuples de l'Europe et même l'esthétique chinoise. Elle se manifeste notamment dans le style dit Ts'in ou du Houai (23).



2. — Itinéraire des principaux voyages et explorations en Haute Asie.
D'après P. Pelliot, *Explorations et voyages dans la Haute Asie* (Paris, s.d.).

Lorsque nous approchons du commencement de notre ère, le commerce entre le Céleste Empire et l'Europe prend un essor considérable. Les légions romaines portent alors la frontière orientale de l'Empire jusqu'aux rives de la Caspienne. De leur côté, les Chinois, sous la conduite des souverains habiles de la dynastie des Han (206 avant J.-C.-220 après J.-C.), étendent leur domination jusqu'à la Bactriane. Les deux empires n'étaient alors séparés que par ce pays et celui des Perses (carte 4). Au premier siècle de notre ère des navigateurs romains arrivent jusqu'en Indochine. C'est vraisemblablement à l'époque des Han que la route de la soie, route des caravanes (carte 2), prend une importance extraordinaire. C'est le long de cette route que commence à s'écouler un fleuve de matières précieuses de toute nature. Son

(23) M. P. Pelliot, dans une conférence faite au Musée de l'Orangerie à Paris le 8 juin 1934, propose de conserver la dénomination de Ts'in (C.r. dans le *Temps*).

rôle fut capital, non seulement au point de vue commercial mais aussi au point de vue artistique et religieux. Comme l'ont démontré MM. Foucher, Hackin et Pelliot, c'est par cette voie que le bouddhisme et l'art dit gréco-bouddhique de Gandhâra ont pénétré en Chine. Cette route menait de la vallée de Houai-ho au Sud de Pékin à Si-ngan-fou; elle traversait le désert de Gobi jusqu'à l'oasis de Tourfan, habitée par des populations de langue indo-européenne; de là elle tournait vers le Sud, passait au Nord du Pamir pour gagner la Bactriane, la Sogdiane et la mer Caspienne. Puis elle allait presque en ligne droite à Beyrouth, où les produits venant de l'Extrême-Orient étaient expédiés, notamment dans l'Europe du Sud, mais, comme nous le verrons tout à l'heure, les pays du Nord en ont aussi profité largement. Il est curieux de constater qu'à cette époque la route des steppes se prolongeait au Nord jusqu'à la Baltique qui d'ailleurs est dénommée par quelques auteurs classiques *mare sarmaticum* — la mer des Sarmates, peuple des steppes qui apparaît dans la Russie méridionale quelques siècles avant l'ère chrétienne, et remplace les Scythes dans leur hégémonie. C'est par les vallées du Dniéstr et de la Vistule que la Russie du Sud communiquait alors avec les pays baltiques. Ce prolongement de la route des steppes devint au IIIe siècle de notre ère, à l'instar de celle de la soie, une route de marchandises et d'idées. C'est le long de cette voie que s'écoulent des produits industriels et que s'épanche l'art des steppes qui, lui, dans le Nord de l'Europe devient ce que nous dénommons « le style animalier vieux-germanique » (24). C'est par cette voie que le dieu-cavalier Odin fait son entrée dans les pays du Nord et apprend aux Hyperboréens l'écriture à caractères runiques. A partir de ce moment les Nordiques adoptent aussi le costume et l'armement des nomades, c'est-à-dire le couvre-chef, dit « baschlyk » peut-être d'origine tartare (PL. IV, 16), les blouses, les pantalons, les cottes de mailles, les longues épées à soie, les porte-épée en forme de traîneau du type PL. IV, 7, 8 (25), et diverses pièces de harnachement, qu'on retrouve dans la Russie du Sud et en

(24) L'opinion exprimée dans le temps par B. SALIN, *Die altgermanische Tierornamentik* (Stockholm, 1904) et selon laquelle il faut chercher l'origine du vieux style animalier germanique dans l'art romain ou provincial-romain n'est plus admissible.

(25) Cf. Conr. ENGELHARDT, *Vimosefundet (La trouvaille du marais de Vi)*, Copenhague, 1869, Pl. IX, 78-81.

La pièce de harnachement reproduit par Conr. ENGELHARDT, *Thorsbjerg Mosefundet (La trouvaille du marais de Thorsbjerg)*, Copenhague, 1863, Pl. 13, 8, est comparable à celles que j'ai reproduites dans mon article : *Tubes et boutons cruciformes en Eurasie* in *Bull. Mus. Far Eastern Ant.*, t. IV (Stockholm, 1932). Pl. III, 14, 5, 6, 12.

PLANCHE VIII

1. — Bouton en forme de tête d'ours; bronze. Ordos.
2. — Montant de mors en forme d'animal; bronze. Ordos.
3. — Montant de mors à extrémités zoomorphes; bronze. Ordos.
4. — Applique polyzoomorphe et anthropomorphe; bronze. Ordos.
5. — Applique polyzoomorphe; bronze. Ordos.
6. — Bouquetin; bronze. Ordos.
7. — Applique polyzoomorphe; bronze. Ordos.
8. — Anneau à mascaron; bronze. Ordos.

Tous les objets sont environ en grandeur réelle. D'après des photographies. Coll. David-Weill.





4



3



5



6

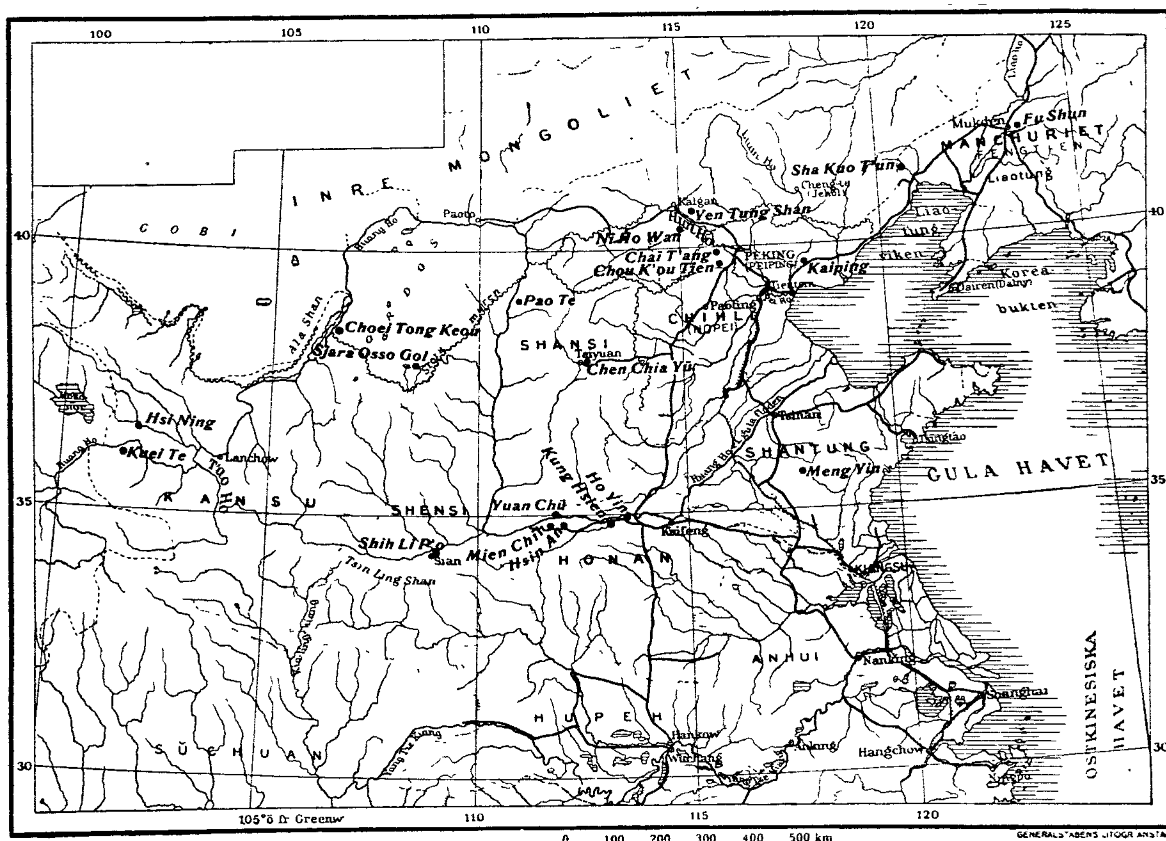


7



8

Asie. On commence à réutiliser l'arc et la flèche, notamment la flèche à section triangulaire (26). En Livonie, en Lithuanie et dans la Prusse orientale apparaissent des torquès, c'est-à-dire des colliers en métal, d'un type particulier aux Sarmates et qui est devenu dans les pays baltiques une parure nationale. Un des monuments les plus curieux qui aient été apportés au Scandinavie par ce courant civilisateur fut trouvé à Gundestrup en Jutland. C'est un grand vase en argent qui présente un décor très riche et très particulier. La PL. IV, 19 en reproduit une scène dont il faut chercher l'origine aux Indes : deux éléphants en position héraldique séparés par un



3. — Principaux lieux de trouvailles néolithiques et énéolithiques en Kan-sou et dans le Ho-nan. D'après J. G. ANDERSSON, *Den gula jordens barn (Les enfants de la Terre jaune)*, Stockholm, 1932.

personnage de sexe féminin. C'est une scène qui nous fait penser à la déesse Çrî entre deux éléphants, souvent représentée dans l'art indien (PL. IV, 18). Le décor du vase (parfois qualifié de chaudron) est conçu dans un style assez grossier et il est possible qu'il ait été fabriqué chez un des peuples nomades de la Russie du Sud ou de l'Asie centrale.

Plusieurs calices en argent ou en vermeil du type de la PL. IV, 17 ont été trouvés

(26) Conr. ENGELHARDT, *Nydam Mose fund (La trouvaille du marais de Nydam)*, Copenhague, 1865, pl. XII, 20.
ID. *Vimose Fundet (La trouvaille du marais de Vi)*, Copenhague, 1869, Pl. XIV, 24.

également en Scandinavie. C'est exactement la forme qui se rencontre à cette époque dans l'Asie antérieure, en Perse et en Chine, et c'est aussi la forme du calice chrétien: la partie globulaire, le pied qui s'élargit vers le bas, pourvu au milieu d'un renflement annulaire. Le décor de ces calices (trouvés au Danemark) est inspiré par l'art des steppes. La frise d'animaux (PL. IV, 17), fait penser à des animaux en bronze qui ont été trouvés surtout dans le domaine oriental de la zone des steppes.

La PL. IV, 16 reproduit la bande décorée qui se trouve sous l'orifice d'un autre de ces calices, également exhumé au Danemark. Le personnage porte le « baschlyk », dont je viens de vous parler, et tient à la main un poignard à pommeau en forme d'anneau. Ce type de poignard, qui jusqu'ici n'a pas été trouvé dans l'Europe du Nord, était fréquent parmi les peuples des steppes, depuis la Russie du Sud jusqu'en Extrême-Orient (cf. PL. IV, 10 et notre article *Épées anciennes* in *Bull. Mus. Far Eastern Ant.*, t. II, Stockholm, 1930). Sur cette même frise nous voyons deux oiseaux placés en sens inverse. C'est une disposition caractéristique de l'art animalier nordique, de l'Ordos et de l'art dit de Ts'in (27). Je pourrais citer encore beaucoup d'exemples d'expansion de l'art des steppes vers le Nord, mais ne nous étendrons pas davantage sur ce sujet, si intéressant soit-il. J'espère y revenir à une autre occasion.

Le courant civilisateur que nous venons d'étudier fut coupé par les Huns lorsqu'ils envahirent l'Europe, imposant leurs mœurs et leurs goûts. Si l'histoire des Huns n'avait pas été écrite exclusivement par leurs ennemis, nous en aurions peut-être aujourd'hui une idée plus juste (28). Il ne fait pas de doute qu'ils ont exercé une certaine influence sur le développement des arts industriels germaniques, notamment en ce qui concerne l'orfèvrerie. Ce sont les Huns et leur chef Attila qui ont introduit en Europe la fauconnerie qui y a joué un si grand rôle notamment au Moyen-Age (29). C'est une méthode de chasse ou une espèce de sport qui fut pratiquée sur les steppes eurasiatiques depuis des temps immémoriaux. Aux temps d'Attila, la chasse au faucon devient à la mode chez les Germains dont les chefs aimaient à se faire représenter à cheval, portant sur la main cet oiseau — symbole de puissance et de richesse. Ainsi par exemple il existe de nombreuses bractéates germaniques en or qui datent du

(27) Voir par exemple N. FETTICH, *Der Schildbückel von Hérpaly* in *Acta Archaeologica*, 1930; O. JANSE, *Le style du Houai et ses affinités* in *R. A. A.*, 1934, VIII, 3, Pl. LIV et p. 176.

(28) A. THIERRY, *Histoire d'Attila* (Paris, 1834).

(29) En ce qui concerne l'introduction de la fauconnerie en Europe, voir O. JANSE, *Notes sur les bractéates en or scandinaves* in *Revue Archéologique* 1921, et ID., *Le Travail de l'or en Suède à l'époque mérovingienne* (Orléans, 1922).

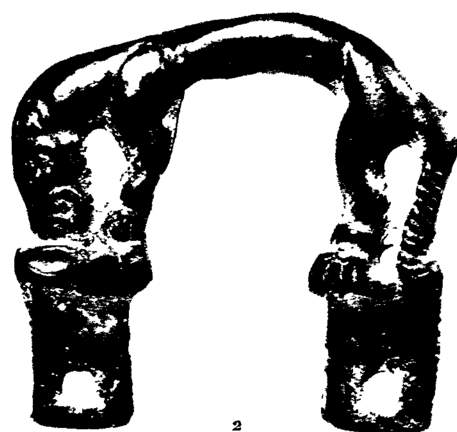
PLANCHE IX

1. — Applique en forme de tête d'ours tenant dans sa gueule un animal à tête de griffon et à corps rubanné; bronze. Ordos.
2. — Anse zoomorphe; bronze. Ordos.
3. — Agrafe polyzoomorphe en bronze avec des incrustations de malachite. Style « sinosibérien ».
4. — Applique en forme de tête de hibou; bronze. Ordos.
5. — Tube cruciforme, orné d'une cigale; bronze. Chine. Style Tcheou.

Les objets sont reproduits à peu près en grandeur réelle et d'après des photographies. Coll. David-Weill.



1

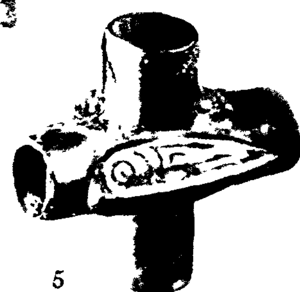


2

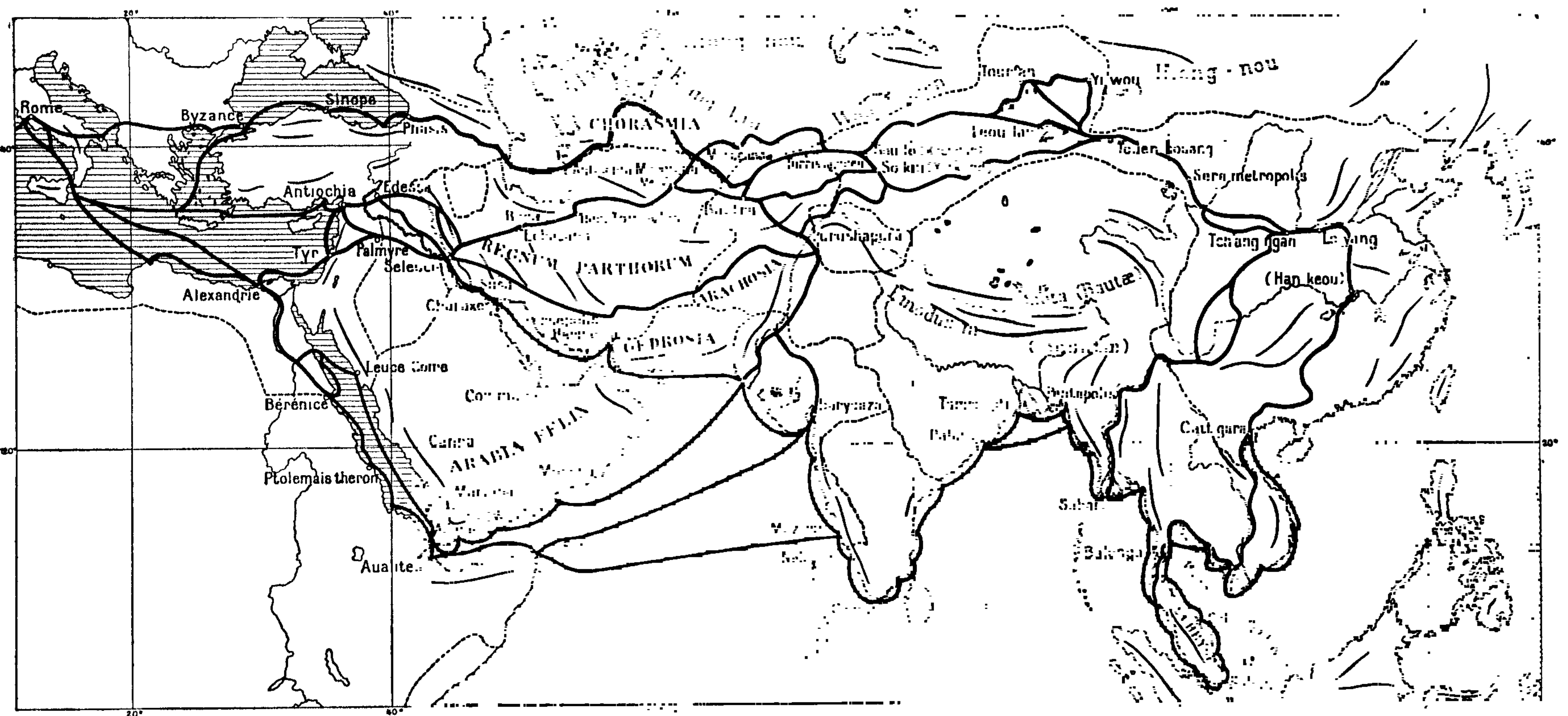
3



4



5



4. — Les principales routes de commerce entre la Chine, l'Inde et Rome aux environs de l'an 100 après J.-C.

Carte simplifiée d'après Albert Herrmann, *Die Verkehrswege zwischen China, Indien und Rom um etwa 100 n. Chr.* in *Veröffentl. des Forschungsinstituts für vergleich. Religionsgesch. an der Universität Leipzig.* Herausgegeben von Hans Haas; nr 5, Leipzig, 1922.

ve siècle, des sortes de médailles, qui souvent reproduisent le chef barbare à cheval avec son faucon (PL. IV, 3; cf. aussi PL. IV, 6).

Le personnage de la bractéate (PL. IV, 5) porte des pantalons courts et un maillot d'un type que nous retrouvons sur le « chaudron» de Gundestrup et sur un des vases du fameux trésor de Nagy-Szent-Miklos, en Hongrie.

Les petits masques humains qui décorent souvent les bractéates (PL. IV, 4), sont des motifs qui appartiennent à l'art des Huns de cette époque. Nous les retrouvons par exemple en Hongrie.

Les chevaux des bractéates portent en général des cornes qui se terminent en boule. On a eu des difficultés à les expliquer d'une façon satisfaisante. Il ne fait pourtant pas de doute que les cornes reproduisent des masques de dignité ou des têtières qu'ont dû porter les chevaux des chefs. Une trouvaille faite il y a quelques années en Altaï, conservée au Musée de Léningrad, vient confirmer cette hypothèse. Dans les sépultures datant des environs du commencement de notre ère, les archéologues russes ont trouvé des restes de chevaux affublés des masques en cuir surmontés de cornes, terminées en boules (PL. IV, 2), et analogues à celles des chevaux des bractéates.

Après l'invasion des Huns, d'autres flots de peuples nomades déferlent sur l'Europe, apportant constamment, des contrées les plus éloignées, des coutumes nouvelles et des éléments artistiques nouveaux. Mais ces peuples ne restent pas, non plus, indifférents aux civilisations et aux formes nouvelles de la vie des pays où ils s'arrêtent, ou qu'ils traversent. Le seigneur errant de la steppe, vaincu par le milieu où il s'est imposé, devient lui-même sédentaire. Naturellement cette transformation se fait par étapes et s'étend sur des siècles.

Les lignes de communications qui par la Haute Asie reliaient l'Europe et l'Extrême-Orient conservèrent toute leur importance pendant le Moyen-Age, en grande partie grâce aux Mongols qui savaient imposer la paix et l'ordre sur l'énorme étendue que traversait la route des déserts. C'est seulement au xve siècle qu'elle devient impraticable, quand, au moment du déclin de la puissance mongole, le fanatisme musulman y sème la terreur et répand le sang et le feu. C'est alors que les habitants abandonnent pour toujours leurs villes opulentes, les tours de guet et les stations de relais, dont les ruines ont été découvertes dans le sable des déserts asiatiques et qui témoignent encore de la vie intense qui pendant tant de siècles anima la route et l'Empire des steppes.

OLOV JANSE.

PLANCHE X

Plaques de ceinture; bronze. Ordos.

Tous les objets sont réduits d'un tiers environ. D'après des photographies. Coll. David-Weill.

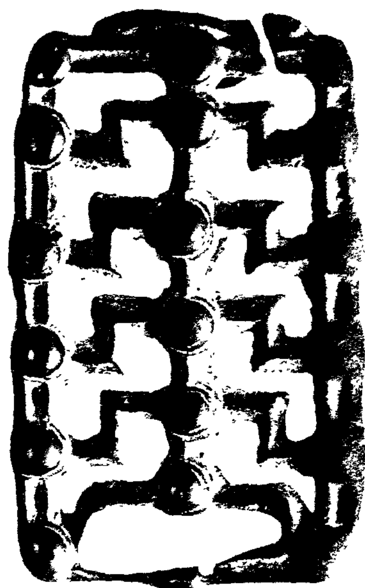
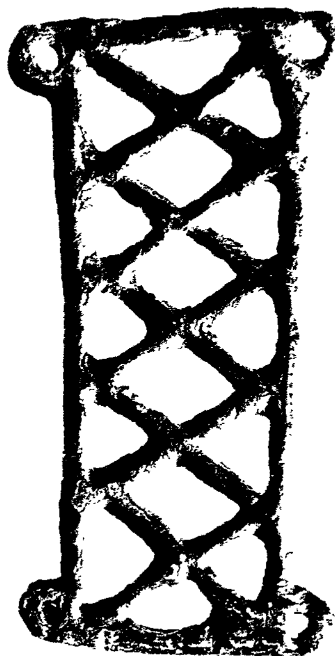
PLANCHE XI

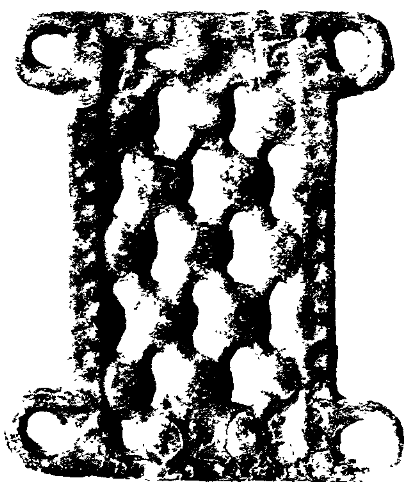
1, 2. — Plaques de ceinture; bronze (le n° 1, bronze doré). Ordos.

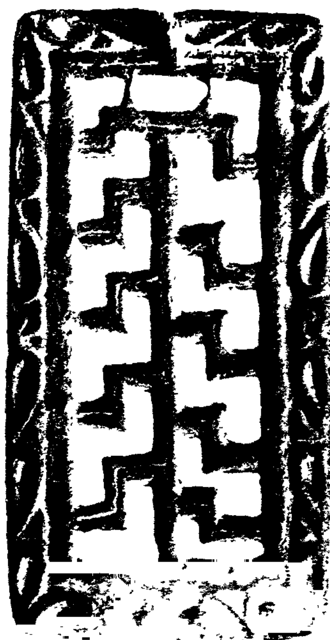
3, 4. — Pièces de harnachement; bronze. Ordos.

5. — Vase; bronze. Provenance supposée : Caucase ou pays circumcaucasiens

Les objets sont réduits d'un quart environ. D'après des photographies. Coll. David-Weill.







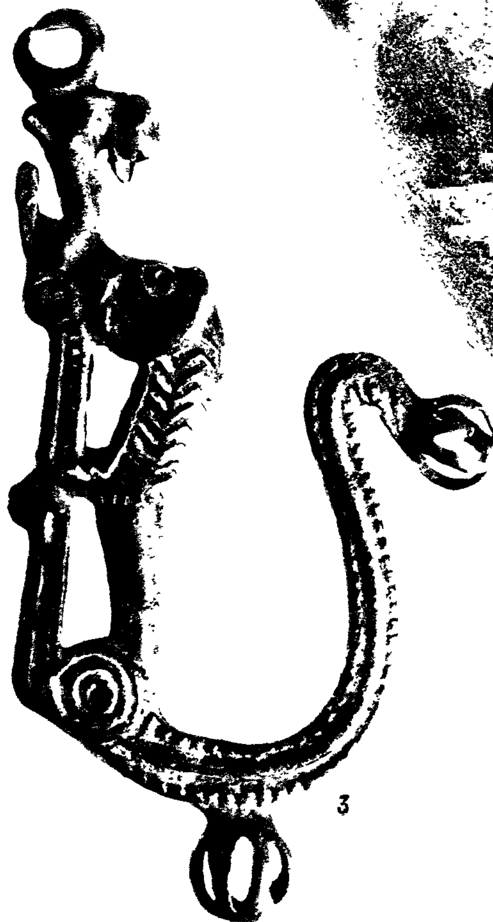
1



2



5



3



4

L'École de Tabriz
L'Islam aux prises avec la Chine

La peinture musulmane, dans son histoire, est pleine d'admirables bizarreries. Représentée par les œuvres les plus différentes, elle se précise à chaque nouvel essai, profite de toutes les circonstances pour affirmer quelque nouveau caractère d'elle-même et, même par ses défaites, finit par se retrouver et par vaincre.

Les périodes où elle subit le plus les influences extérieures, ce sont celles aussi où elle dégage le plus fortement son originalité expressive. C'est ce qu'elle montre pendant la période abbasside où elle paraît investie par l'art byzantin et l'art hellénistique et où cependant elle se délivre en des œuvres surprenantes qui n'appartiennent qu'à elle.

C'est ce qu'elle montre avec une force plus persuasive encore à l'époque mongole où, submergée quelque temps par les influences victorieuses de l'art chinois, elle lutte avec ténacité non pour les repousser, mais pour s'en nourrir et réussit à se faire jour d'une manière éclatante.

Alors, le génie persan a opposé toutes ses ressources à celles de l'envahisseur. Génie subtil et puissamment assimilateur, il a tenté toutes les transformations qu'il pouvait faire sans renoncer à lui-même. Là où il pouvait se perdre, il s'est enrichi.

Ce qui rendait difficile la tâche des artistes musulmans de l'école de Tabriz, c'est qu'ils se trouvaient en présence d'une technique très différente de celle dans laquelle ils excellaient. Ils n'ont d'abord pas compris toutes les finesses et toutes les conventions de la peinture chinoise à l'encre de Chine qu'ils voulaient imiter. Et ils ont cru pouvoir donner, par des dessins à l'encre ou par des compositions plus dessinées que peintes, un équivalent exact de cet art. C'est pourquoi on trouve à l'époque mongole des manuscrits où le dessin l'emporte sur la peinture.

Le plus ancien manuscrit connu, établi pour des souverains mongols, appartient à ce type. C'est, pour cette raison, une sorte de livre officiel où nous pouvons apprendre à connaître les préférences artistiques des nouvelles dynasties.

Achevé vers 1295-1300 à Maragha pour Ghazan Khan, le fameux *Manāfi' al-Hayawān* d'Ibn Bakhtīshū', bestiaire qui est aujourd'hui la propriété de la Bibliothèque Morgan à New York, montre les hésitations, les incertitudes des premiers miniaturistes de l'époque mongole. L'ouvrage est déconcertant par sa diversité. Plusieurs artistes ont certainement travaillé à l'illustration de ce manuscrit dont les 94 miniatures se partagent entre trois ou quatre manières. Car ces grandes œuvres anonymes ne doivent pas nous faire oublier les artistes inconnus qui les accomplirent. Elles sont liées à des personnalités dont elles révèlent le métier plus ou moins achevé, le talent plus ou moins grand. Elles ne témoignent pas seulement pour l'art d'un pays, pour une époque, pour

une école. Et nous prenons trop facilement notre parti d'expliquer par les vicissitudes et la décadence même de l'art ce qui s'explique par les défaillances propres de l'artiste.

Le *Bestiaire Morgan* établit qu'après le triomphe de la domination mongole, il y eut dans les écoles une période de trouble. Le anciennes et glorieuses traditions mésopotamiennes gardaient leurs défenseurs. De nombreux miniaturistes continuaient à travailler selon l'art et la technique de Bagdad. Mais les souverains venaient de mettre à la mode la peinture chinoise et tous les procédés de l'art extrême oriental. Ils favorisaient l'imitation de ces œuvres étrangères. Pour se mettre au goût du jour, il devenait nécessaire de peindre, le plus possible à la manière chinoise. On peut dire que, dans les premiers temps de l'époque mongole, pour être considéré comme moderne, il fallait « faire de l'exotisme », même sans discernement et sans mesure.

Le *Bestiaire Morgan* est impartialement divisé entre les anciennes traditions et les tendances nouvelles. Plusieurs miniatures comptent parmi les plus belles de l'École de Bagdad qui, à cette époque tardive, ne connaît pas de déclin. Les artistes mésopotamiens, merveilleux animaliers, trouvent ici l'occasion d'exercer leurs facultés d'observateurs et leurs dons d' « expressionnistes ».

Telle composition, comme la miniature si connue représentant un couple d'éléphants (1) fait honneur à un art qui sait à la fois ne rien sacrifier à la vérité et rien au style. Il y a un équilibre parfait entre le réalisme et les conventions nécessaires, entre le sens abstrait des volumes et la vie subtile des lignes. Le miniaturiste a su tirer de son observation le parti le plus gracieux. Des rayures de la peau, il a fait un véritable motif décoratif, donnant aux différents signes naturels l'apparence d'un système. On saisit ici exactement où et comment l'art prolonge la nature. La réussite de ces humbles procédés mesure la maturité d'une technique.

C'est encore aux traditions de l'École de Bagdad qu'il faut rapporter un autre tableau (pl. XII*a*). La végétation a le mouvement et la simplicité de la végétation mésopotamienne. Une même feuille, une même fleur répétée autour d'une tige compose un décor naturel. Quant aux jeunes ours, ils ont une sorte de grâce ingénue, un charme comique qui fait songer aux plus heureux effets de la fantaisie et de l'humour. Il y a dans tout cet ensemble un usage d'un naturalisme mesuré et presque poétique où l'on peut voir peut-être l'intervention de traditions nouvelles. Le jeu, la grâce, l'esprit, telles en sont les qualités les plus visibles. Ce sont celles d'une civilisation très raffinée et d'un art subtil.

Le contraste est frappant avec cette autre miniature (pl. XII*c*). La technique, la composition, l'atmosphère, tout a changé. Cet oiseau fantastique, phœnix qui tient du perroquet, paraît assez fidèlement copié sur un modèle chinois. Les ornements qui le parent d'une manière féerique et qui sont comme des flammes vives, semblent le décalque exact de conventions extrême-orientales. Le décor, posé par quelques traits rapides et incisifs, et représentant les remous d'une eau harmonieuse, appartient également à un art étranger. Et surtout, ce qui définit le style de l'œuvre, c'est la substitution nettement affirmée du dessin aux valeurs picturales: le coup de pinceau,

(1) E. Blochet, *Musulman Painting*, pl. xlii; E. Kühnel, *La Miniature en Orient*, pl. 16; A. Sakisian, *La Miniature Persane*, pl. xvii.



a. - Ibn Bakhtishû', *Bestiaire*, vers 1295. Ours.
(Bibliothèque Morgan, New-York).



b. - Ibn Bakhtishû', *Bestiaire*. Pies. *(Ibid.).*



c. - Ibn Bakhtishû', *Bestiaire*. Phénix. *(Ibid).*



d. - Rashîd al-Dîn, *Histoire Universelle*, 1314.
Montagnes de l'Inde. *(Royal Asiatic Society, Londres).*



e. - Rashîd al-Dîn, *Histoire Universelle*, 1314. L'arbre du Bouddha. *(Ibid).*

violent et décidé, imite le trait à l'encre. Le miniaturiste s'est ingénié à copier de la manière la plus stricte, avec ses moyens propres, une composition d'une technique différente. Ce n'est pas une œuvre originale. C'est à peine une transposition.

Parmi toutes les causes de changement que le peintre persan trouvera dans l'influence chinoise, nous verrons que la principale, c'est une nouvelle conception de l'espace, un intérêt nouveau à la nature et au paysage. Le *Bestiaire Morgan* souligne les premiers effets de cette transformation. Certains modèles ont habitué le peintre à diminuer la place habituellement accordée aux êtres vivants et livrent la composition presque toute entière à la description du monde extérieur. Une des plus charmantes miniatures de cet ouvrage, celle où deux pies jacassent dans une nature solitaire (pl. XII*b*) n'appartient à l'art musulman que comme une beauté d'emprunt. La sobriété en est admirable. Les arbres tracés d'une pointe vigoureuse, s'enlèvent sur deux plans différents. La végétation, par quelques traits précis et extrêmement habiles, creuse, elle aussi, la nature. Le monde s'approfondit. L'espace est né. Cette attention au paysage, cette force de synthèse qui le lui fait évoquer par quelques motifs succints sont la marque de l'Extrême-Orient. L'œuvre est chinoise par l'esprit et par le modèle même. Elle n'offre quelque nouveauté que par sa facture.

Ces premières miniatures de l'art mongol ne nous permettent donc guère de prévoir comment le génie musulman va réagir en présence d'influences nouvelles. Les unes continuent la tradition de Bagdad avec éclat mais sans changement. Les autres imitent l'art des Song et des Yuan avec adresse mais sans innovation. Elles appartiennent au passé ou elles relèvent d'un art étranger. L'avenir des forces nationales ne s'y devine pas.

On se rend compte par là des difficultés que présente la genèse d'un style nouveau. Les traditions chinoises et les traditions musulmanes, mises en présence, au lieu de se pénétrer, se superposent et répugnent invinciblement à se fondre. On peut dire que, dans une certaine mesure, leur premier contact fut stérile. C'est à notre avis ce que montre le *Bestiaire* d'Ibn Bakhtīshū', dans les deux copies (2) de l'école de Tabriz qui nous sont connues et c'est ce qui en fait la valeur archéologique.

Si, dans ces manuscrits, l'Islam n'intervient que pour renoncer à lui-même ou pour faire abdiquer l'art chinois, avec le précieux manuscrit du Rashīd al-Dīn (3) commence une phase nouvelle. Pour la première fois le génie musulman cherche à acclimater l'art extrême-oriental. Au lieu d'en copier les produits, il les imite et il se demande par quelles transpositions il pourra exprimer, dans sa propre technique, les effets qu'un style différent et un esprit étranger lui rendent presque inaccessibles. Le manuscrit de Rashīd al-Dīn, son *Histoire Universelle*, « *Jāmi' al-Tawārikh* », est à tout point de vue une œuvre considérable. Rashīd al-Dīn, sorte de Richelieu et de Medicis musulman, premier ministre de deux princes mongols, Ghazan-Khan et Oljaïtu,

---

(2) Du second manuscrit du *Bestiaire* d'Ibn Bakhtīshū', seules quelques pages sont connues, cf. M. DIMAND, *A Handbook of Mohammedan Decorative Arts*, fig. 2; BINYON, WILKINSON and GRAY, *Persian Miniature Painting*, pl. IX B, etc.

(3) Rashīd al-Dīn, *Jami' al-Tawārikh*, manuscrit en deux volumes, l'un daté de 1306, conservé à la Bibliothèque de l'Université à Edimbourg, l'autre, daté de 1314, appartient à la *Royal Asiatic Society* à Londres.

avait crée, dans la banlieue de Tabriz une véritable cité des lettres et des arts. A Rab'-i-Rashīdī, plus de 6 à 7.000 étudiants avaient pris leur quartier. Ils trouvaient là une bibliothèque contenant 60.000 livres de tous genres, des savants venus de l'Inde, de la Chine, de la Syrie et de l'Égypte qui avaient pour mission de les instruire, en un mot, toutes les ressources du savoir. Des ateliers d'art merveilleusement organisés travaillaient sous ce magnifique patronage. La division du travail y était poussée fort loin. Il y avait des calligraphes, des peintres, des artisans, des ouvriers « amenés de toutes villes et de tous pays » (4). Des spécialistes s'appliquaient à toutes sortes d'ouvrages, mais, bien entendu, de préférence au livre monumental de leur maître. Celui-ci, connaissant les menaces de la destruction, avait pris des assurances sur la postérité et décidé que chaque année des copies de ses ouvrages seraient envoyées dans les principales villes de la Perse et de l'Islam (5). Vaine précaution. Il mourut en 1318. La cité qui portait son nom fut détruite en 1330 et sa bibliothèque dispersée. Ce qui survécut du moins, ce fut la tradition que son École avait rendue familière. Elle se désigne par l'importance de l'illustration, par des miniatures fort larges qui excèdent de beaucoup les dimensions ordinaires (souvent plus de 40 centimètres). Les manuscrits de l'*Histoire Universelle* de Rashīd al-Dīn, le *Shāh-Nāmeh* de Firdousi de l'ancienne collection Demotte en sont les plus glorieux représentants.

Ces ouvrages expriment deux manières pour le génie musulman de s'entremettre auprès de la Chine. Tout dans cet art étranger devait lui paraître étrange et lui proposer des difficultés. Les artistes du *Rashīd al-Dīn* en firent d'abord l'expérience. Ceux du *Shāh-Nāmeh* la sanctionnèrent par une réussite éclatante. Les premiers, émerveillés par ces beautés nouvelles, veulent du premier coup toutes les conquérir. Les seconds font une juste part de ce qu'ils peuvent s'approprier et de ce qu'ils imiteraient vainement. Les uns s'attardent aux conventions, aux procédés de style, aux détails de technique où ils ne voient pas que se trouve, entre leur art et l'art chinois, la distance infranchissable. Les autres renoncent délibérément à cette facture, à ces lointains merveilleux, à cette modulation insaisissable de l'air et ils se rendent maîtres de ce qu'il y a, en tout chef-d'œuvre, d'universel : l'esprit et certains mouvements de l'âme. Ces deux tentatives sont comparables, toutes choses égales, à l'effort de notre Pléiade pour s'approprier toutes les beautés grecques et latines, précédant le discernement classique.

Ce qu'il y eut d'excessif et de stérile dans l'imitation, plusieurs des compositions du *Rashīd al-Dīn* consacrées au paysage le rendent sensible. Ce ne sont pas des œuvres sans bonheur. C'est un art contraint. Ce sont des beautés forcées, la merveille d'une virtuosité impuissante. Le paysage chinois, dans son esprit même, était ésotérique. Il exprimait certaines conceptions religieuses, il représentait ce désir de solitude et d'évasion au sein de la nature que le bouddhisme avait éveillé dans tous les cœurs orientaux. Une nature sans humanité, tout animée de symboles, le contraire même du naturalisme, voilà ce que la peinture chinoise a cherché à acclimater dans l'art. Et c'est un idéal qui se refusait au génie persan plus méditerranéen et à l'esprit même de l'Islam fermé à ces spéculations hautaines.

(4) *Lettres de Rashīd al-Dīn*, E. G. Browne, *Literary History of Persia*, III, p. 86.
(5) Quatremère, *Histoire des Mongols de la Perse*, vol. i (Paris, 1836).

Il y a donc, avant tout autre examen, dans bien des compositions du *Rashīd al-Dīn*, une sorte de trahison essentielle. La nature, soumise pendant de longs siècles aux formes humaines, s'en délivre soudain et les rejette. Elle n'est plus attentive qu'à elle-même. De décor schématisé, d'ornement sans vraisemblance, elle devient tout à coup objet unique de l'art. Cette promotion ne pouvait s'accomplir qu'au prix de nombreux artifices. Elle mettait nécessairement la peinture islamique dans l'obligation de « voir » la nature à travers ses représentations extrême-orientales. C'est ce que celle-ci a fait. Et c'est ce qui pouvait lui arriver de plus dangereux.

Le paysage chinois, si l'on envisage moins certaines écoles que la tendance générale de toute la peinture, exprime en effet ce qu'il y a de plus subtil dans cet art. Peinture sans couleur, dessin sans contour, il s'est abandonné dans la représentation des montagnes, de l'air, de la distance, à toutes les hardiesses du clair-obscur et des harmonies invisibles. A l'époque des Song, c'est-à-dire aux XIIe et XIIIe siècles, tout dans ces compositions, est brouillard impalpable, tout est nuances. Couleur et formes s'évanouissent progressivement dans l'espace, et, par un dépouillement de toute réalité trop précise, par une fusion merveilleuse dans l'indéfini de la nature, il semble qu'il ne reste enfin que la pure étendue. C'est le triomphe de la peinture monochrome à l'encre. Et c'est, pour l'imitation musulmane, la source de tous les échecs.

Nous pouvons les mesurer ici. Les montagnes au bord de l'eau (pl. XII*d*) qui veulent évoquer un paysage hindou, ont laissé s'évaporer la brume qui les enveloppait. Les taches à l'encre amplifient les contours, au lieu de les diluer : elles assurent les formes au lieu de les rendre insaisissables. Et la couleur s'est presque évanouie sans faire naître l'espace. Nous sommes en présence d'un dessin vigoureux et précis, d'un art approprié au mouvement et à la puissance. Mais c'est une composition tout en nuances, presque aérienne que l'artiste musulman a cherché à évoquer par l'imitation.

Même impuissance ou, si l'on veut, même malentendu, quand il s'agit d'exprimer le mouvement de l'eau. Les tonalités transparentes et fluides sont devenues des lignes régulières et bien tracées, et presque un nouveau motif ornemental où les poissons et les cygnes semblent jouer comme sur un décor.

Dans une œuvre de ce genre, bien peu des prestiges de l'art chinois ont survécu. Mais ce n'est pas à dire que les beautés propres de l'art musulman se soient également évanouies. Nous verrons, à propos d'une autre miniature, tout ce qu'il y a d'original dans ce dessin dramatique et véhément, qui, pour le mouvement et la force incisive, reste incomparable. La composition même, à la fois surchargée et diverse, est fidèle à l'esprit islamique. L'artiste, du moment qu'il a décidé de peindre un paysage, en veut évoquer toutes les parties : il y a des montagnes, il y a des arbres, il y a de l'eau, il y a des masses qui occupent tout l'espace... mais il n'y a pas d'horizon. Par contre, ces volumes ne sont pas immobiles. Ils sont peu à peu repris par le va et vient des lignes. La nature, même dans son plus complet triomphe, est guettée par l'arabesque.

Et, comme le montre une autre miniature d'une facture toute semblable (6), le paysage est vite accablé par les préjugés hostiles du génie persan. L'architecture et les personnages reprennent leur vraie place dans la nature qui est de la dominer et de la

(6) E. KÜHNEL, *op. cit.*, pl. 25; BINYON, WILKINSON and GRAY, *Persian Miniature Painting*, pl. XXIII.

réduire à n'être qu'un décor insensible. Au lieu d'être comprises dans le paysage et d'en faire partie, maisons élevées au creux d'une montagne, femmes au seuil des maisons, elles sont placées en quelque sorte à côté, elles traitent avec lui d'égal à égales.

Elles lui retirent toute profondeur et toute étendue. Les montagnes que la technique apparente à celles que nous venons de voir n'ont plus que deux dimensions; elles se développent sur une surface presque plane; d'elles ne comptent que des contours et des lignes, sans qu'un volume apparaisse. Et de même la rivière si conventionnelle qui serpente n'arrive pas à s'inscrire dans l'espace; elle reste à la surface de la composition. Elle n'est qu'une arabesque décorative qui cherche en vain à prendre place dans la nature.

Pourtant, qu'à force d'habileté et d'attention, que par une sorte de sympathie pour les grandes œuvres chinoises et, plus encore, par un sentiment nouveau que l'imitation a fini par éveiller, l'artiste musulman réussisse quelquefois là où tout lui fait prévoir un échec, c'est ce que montre l'une des plus précieuses miniatures du ***Rashīd al-Dīn***, représentant Moïse sauvé par les servantes de Pharaon (pl. XIII*a*). Ce tableau est charmant de naturel et de poésie. Ce paysage que l'influence chinoise transfigure, sans le dépayser si l'on peut dire, n'est plus comme dans les autres compositions un ensemble de conventions et la mise en œuvre de procédés bizarres. Il reste singulier, mais l'artifice ne sert ici qu'à animer la nature. Les arbres, le fleuve, la rive fleurie appartiennent à un monde : ils se sont pour la première fois associés à l'espace.

Le génie musulman a d'ailleurs d'autres moyens de triompher des difficultés. Sentant son impuissance à saisir la nature dans son ensemble et d'en embrasser l'étendue, il lui arrive, comme dans l'étonnante composition de l'arbre du Bouddha (pl. XII*e*), de s'arrêter à quelques détails et, par eux, de nous suggérer tout ce que nous ne voyons pas. Incapable de retrouver le secret de la perspective aérienne chinoise, il abandonne ses vastes desseins et prend sa revanche par une description succincte, concise et synthétique. Il renonce à la douceur des harmonies subtiles, aux lointains vaporeux, il redouble de précision et de force, il sculpte avec emportement ce qu'il n'a pu diluer dans l'air. L'arbre sacré du Bouddha est merveilleusement propre à contenter un art qui cherche à prendre contact avec la nature, mais qui ne se retrouve lui-même que dans quelque invention décorative.

Et c'est ce que désigne la virtuosité du trait, différent suivant son objet. Quand il pétrit les sinuosités rugueuses du tronc de l'arbre, l'artiste épaissit les contours, les renforce et les déchiquète : le trait est à la fois large et nerveux. Quand il s'applique aux détails des feuilles, il devient minutieux, patient et capable d'analyse : il est précis et sûr. Quand enfin, imitant les conventions chinoises, il évoque des collines prochaines, il se simplifie jusqu'à devenir schématique, tout en restant légèrement ombré : il est incisif sans sécheresse. Un tel dessin garde toutes les qualités de l'art musulman. Et il y a une très grande différence entre les dessins chinois et islamiques. La calligraphie des T'ang et des Song est d'une subtilité sans pareille. Même dans la force, elle est déliée. Elle spiritualise les contours, elle les met à nu, puis elle module les formes et les fait légèrement vibrer dans l'air par un enchaînement invisible de tonalités. Au contraire, le trait, dans l'art islamique, est physiquement sensible; il a une sorte de réalité propre : il s'anime, il s'émeut, il développe ses puissances, il donne à l'objet qu'il cerne



a. - Rashîd al-Dîn, *Histoire Universelle*, 1306. Moïse sauvé par les servantes de Pharaon. *(Bibliothèque de l'Université d'Édimbourg).*



b. - Rashîd al-Dîn, *Histoire Universelle*, 1306. Rustam tue Shagâd. *(Ibid.).*



c. - Firdousi, *Shâh-Nâmeh,* vers 1340. Rustam tue Shagâd.

un caractère concret; il ne le dénude pas, il le précise, il le « réalise », au sens exact du mot. On peut dire sans exagération que, dans de nombreuses compositions musulmanes, ce qu'il y a de plus pathétique, c'est le trait. Tandis que, dans les œuvres extrême-orientales, la ligne a quelque fois un lyrisme secret, dans les œuvres de la Perse elle a presque toujours une valeur plastique.

C'est ce qui donne aux miniatures du *Rashīd al-Dīn*, où la couleur le cède au dessin, leur caractère particulier. Un style violent et dramatique, brutal même les assure d'une originalité précieuse. Il semble d'ailleurs que l'imitation de certains modèles chinois les ait confirmées dans ce caractère. A l'époque mongole triomphe en Chine, avec les Yuan, ce qu'on appelle l'École du Nord. Les artistes préfèrent à la peinture que colore une lumière idéale des œuvres plus vigoureuses, un dessin plus impératif, une couleur moins retenue. La barbarie se fait sentir aussi sur cet art subtil. Elle en rend l'imitation plus aisée et, pour l'Islam, moins stérile. L'expressionisme se substitue à l'impressionisme et se libère un peu de la contrainte d'une technique insaisissable.

La tentative du *Rashīd al-Dīn* ne se solde donc pas par un simple déficit. Elle nous apprend que l'esprit islamique n'était capable de tirer parti des traditions chinoises qu'en se retrouvant plus profondément lui-même. Ce n'est pas en imitant la calligraphie extrême-orientale que les artistes de Rab'-i-Rashīdi ont pu accomplir une œuvre égale à leur modèle. C'est en utilisant une technique, un art du trait qu'avaient déjà illustré les manuscrits de l'école de Bagdad. Et de même, c'est en faisant crédit au génie persan, en ranimant ses plus anciens mérites que les artistes du grand *Shāh-Nāmeh* de l'École de Tabriz (7) ont rendu féconde l'alliance avec la Chine. Les premiers, en renonçant au prestige de la couleur, s'étaient éloignés de l'Islam. Les seconds, par un plus sûr instinct, approfondissent leur art de miniaturistes et réussissent à ne pas trahir leur modèles étrangers dans la mesure même où ils restent fidèles à eux-mêmes.

C'est cette fidélité au génie persan qui fait du *Shāh-Nāmeh de Tabriz* une œuvre de très grand prix. Le chef-d'œuvre de l'époque mongole, si l'on veut mesurer les valeurs, l'un des chefs-d'œuvre de la peinture musulmane et qui mériterait d'échapper à l'archéologie pour n'être plus considéré que comme une œuvre d'art, digne de l'attention du grand public. Dans cet ouvrage auquel ont collaboré des artistes de talents très divers et, nous le verrons, de dons très variés, il n'y a pas que de l'excellent. Certaines miniatures, presque parfaites, succèdent à d'autres où des gaucheries de métier viennent gâter les plus belles conceptions. Mais dans les unes, comme dans les autres est sensible une même tendance à retrouver le cours des traditions nationales, sans perdre le bénéfice des apports nouveaux. Il ne s'agit plus de copier les modèles chinois, il s'agit de les imiter. Il ne s'agit pas de les imiter dans ce qu'ils ont de conventionnel ou d'irréductible, mais de produire l'équivalent de leurs mérites. Ce n'est plus de l'imitation, à dire vrai. C'est une sorte d'effort rival. Jusqu'ici la peinture musulmane avait été assez bornée dans ses ambitions; parfaite dans un certain nombre d'expressions, elle n'en avait point recherché d'autres. La peinture extrême-orientale lui découvre que l'art peut atteindre à de nouvelles réussites, qu'il y a un art du mouvement, un art du pathétique,

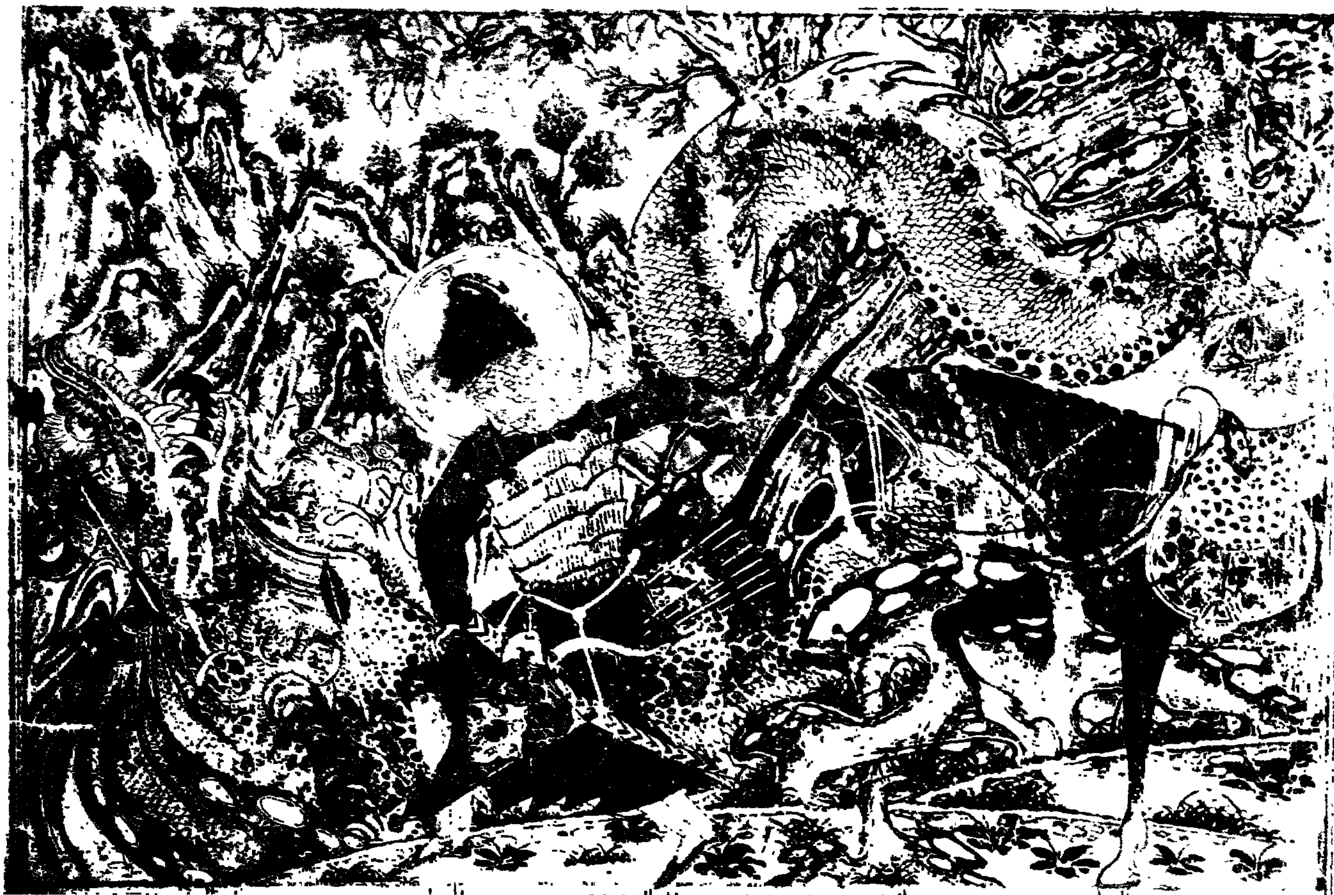
(7) Le *Shāh-Nāmeh* de l'ancienne collection Demotte que nous appelons, par un choix à la vérité arbitraire, le *grand Shāh-Nāmeh de Tabriz.*

une certaine poésie de la nature et elle réveille dans le génie persan les anciennes traditions appropriées à ces aspirations nouvelles. Le renouveau de cet antique esprit coïncidant avec l'irruption des formes étrangères n'a pas été un événement du hasard. On peut dire que l'art chinois a servi en quelque sorte de « catalyseur ».

Du *Rashīd al-Dīn* au *Shāh-Nāmeh,* il y a une grande distance et, sans oublier les mérites formels du premier qui sont éminents, un grand progrès. La comparaison de deux miniatures qui reproduisent le même sujet, dans l'un et l'autre manuscrit (pl. XIII*b* et *c*), permet de le pressentir. Elle montre aussi que les artistes ont évidemment travaillé d'après un modèle commun. Presque tous les détails sont semblables. Rustam, que la trahison de son frère Shagād a attiré dans un piège, se venge. Avant même qu'il ait touché terre, il a tiré et, de sa flèche exacte, atteint le traître à travers l'arbre. L'attitude de Rustam, son visage, la position de ses doigts, les plis mêmes de sa robe sont identiques. Dans les deux compositions, le carquois vole en arrière, tandis que le malheureux cheval s'écrase dans le piège. Seule, la réaction du traître blessé est un peu différente. Mais le traitement des deux miniatures l'est bien davantage. Dans le *Rashīd al-Dīn,* un dessin précis définit chaque forme, l'isole, rend tout très clair, sans pathétique : la scène est purement descriptive. Dans le *Shāh-Nāmeh,* au contraire, la disposition des couleurs, le contraste des tonalités sombres et des taches claires, le resserrement de la composition donnent à l'ensemble une beaucoup plus grande intensité. Mais ce qui assure surtout l'avantage à ce second commentaire, c'est une harmonie réelle entre les formes : il y a un rythme invisible de l'une à l'autre; le mouvement du cheval, presque enroulé sur lui-même, est continué par le saut de Rustam qu'il rend d'ailleurs plausible et s'achève dans la courbe plus lente de l'arbre qui se redresse. Tandis que, dans le *Rashīd al-Dīn,* chaque forme se suffit à elle-même et ne trouve qu'un accord anecdotique et non pas plastique avec l'ensemble.

Ce sens de l'harmonie qui est la marque de l'art persan se développe avec une richesse et une merveilleuse plénitude dans maintes compositions du *Shāh-Nāmeh de Tabriz.* L'une des plus belles est celle qui décrit la fin du combat que Bahrām Gūr vient de livrer contre le dragon (pl. XIV*a*). Le peintre y montre une étonnante maîtrise. Il lui a fallu une grande hardiesse pour remplir toute l'étendue du tableau par le corps difficile de la bête. Serpent gigantesque s'enroulant autour de l'arbre qu'il fait ployer, le dragon s'harmonise à la nature qu'il émeut. Son corps aux nœuds innombrables semble disparaître soudain sous la terre et poursuivre dans les abîmes ses convulsions magnifiques. Et sa tête cornue, à la crinière grandiose, minutieusement ornée de symboles terrifiants, émerge soudain des profondeurs.

Tout l'art du miniaturiste a consisté à établir un équilibre parfait entre les divers éléments de la scène. Le dragon qui sera plus tard considéré de plus en plus comme un accessoire décoratif, garde ici encore quelque apparence de mouvement : il est, dans un monde imaginaire, le monstre fabuleux qui est à la mesure des héros. Être irréel auprès de Bahrām Gūr qui de son épée l'achève et dont le visage est caché, comme si rien d'humain ne devait nous apparaître, il fait aussi un merveilleux contraste avec le cheval sobrement dessiné. Nous avons bien l'impression de pénétrer, avec le héros, dans un univers enchanté. Et tout le paysage, exquisement chinois (depuis les touffes d'herbe et les rocailles du premier plan jusqu'aux montagnes lointaines dont les



a. - Firdousi, *Shâh-Nâmeh,* vers 1340. Bahrâm tue le dragon.
(Collection de Mrs. Rainey Rogers).

b. - Firdousi, *Shâh-Nâmeh,* vers 1340. Bahrâm et le dragon.
(Collection de Mrs. John D. Rockefeller, Jr.)

escarpements nous rappellent les autres essais du *Rashīd al-Dīn*), tout le paysage, étrange et sans réalité, est en accord avec cette fiction légendaire.

C'est, si l'on veut, une composition décorative, par les effets que l'artiste a cherchés hors de la nature. Mais c'est une composition où l'impression poétique est plus sensible encore et où l'artifice a ici quelque valeur d'évocation. Et c'est, dans l'art islamique, un sentiment nouveau. Un bel avenir lui est réservé. Les œuvres où l'invention décorative, à force d'être somptueuse, devient féerique sont innombrables. Elles trouvent dans les miniatures du *Shāh-Nāmeh de Tabriz* leurs premiers et leur plus parfaits modèles

Avec plus de force encore et de simplicité, une autre miniature du même manuscrit (pl. XIV *b*) nous montre d'autres conquêtes de la peinture musulmane. C'est la même scène, mais l'aspect est très différent. L'acteur principal, ici, ce n'est plus le dragon, c'est l'homme. L'effet produit, ce n'est plus une impression de féerie décorative, c'est un sentiment de grandeur calme, la manifestation d'une humanité supérieure. La dignité du héros est souveraine. Indifférent à son exploit, statue monumentale et pourtant vivante, il traverse le monde avec une magnificence paisible. Rien ne semble exister pour lui. Ce qui précise encore ce caractère, c'est l'aspect singulier du cheval. La bête de l'apocalypse, ce n'est pas le dragon, pauvrement orné, misérablement découvert, c'est ce coursier étrange dont la tête est hallucinante.

Toute la scène d'ailleurs est admirable de sobriété et de puissance. Le paysage révèle pour la première fois un sentiment de la nature authentique. Il ne joue plus seulement un rôle décoratif, ce n'est pas un élément semblable aux autres, c'est la forme même de l'espace où les hommes peuvent évoluer et vivre et qui a ses beautés propres. A travers ces arbres joue une lumière mystérieuse, lointain rappel de nos crépuscules, et le coteau s'incline doucement sous les pas du cheval. C'est le coin d'une terre vraisemblable, que nous avons pu voir, que nous pouvons imaginer et que les conventions d'un art étrange transfigure de poésie. Que l'artiste ait ou non cherché délibérément un tel effet, il y a dans cette œuvre une impression de grandeur mélancolique, de générosité singulière et, en même temps, un air de légende qui ranime tous nos souvenirs d'épopée. Le génie persan, noble et héroïque, se réveille et s'exprime avec perfection. Et il triomphe des influences étrangères.

Avec les illustrations de l'École de Bagdad, particulièrement celles des manuscrits du *Harīrī*, la miniature avait cherché à devenir un art complet, capable d'ordonner des ensembles, d'exprimer des scènes difficiles, avec de nombreux personnages. Mais dans la plupart des cas, elle subissait la contrainte de l'esthétique orientale et ne représentait que des formes immobiles, des visages sans expression, choisissant dans une scène le moment où tout semble en attente. Les modèles chinois révèlent aux peintres de la période mongole des beautés plus vivantes, l'intérêt du mouvement, d'une composition nombreuse et animée. Il y a dans le *Shāh-Nāmeh de Tabriz* plusieurs scènes de combat où le tumulte, la confusion des armes sont fort bien observés.

Telle miniature montre les ambitions d'un art qui ne craint point les difficultés techniques et qui recherche la diversité dans les détails et l'unité dans l'ensemble. Iskandar fait élever des fortifications contre les tribus barbares de Gog et de Magog, (pl. XVI*a*) dont on aperçoit au loin les silhouettes naïvement caricaturées. Faits de pierre et de métal, ces murs sont vitrifiés au feu que les soldats préparent activement. Le souci

d'une vérité complète et non pas stylisée est très sensible. Les fortifications, fortifications à redents, sont semblables à celles que les Musulmans construisaient sur le modèle des défenses byzantines. Iskandar, à cheval, est comme un contremaître au milieu de ses artisans. Et ce n'est pas par une pure similitude d'apparence qu'on peut songer, à propos de cette composition, à Behzād ou à quelque artiste de son école illustrant la construction d'une mosquée.

C'est encore Behzād, représentant d'un art souple et parfaitement aisé qu'évoque une autre miniature (8). Sans doute, la technique n'est pas aussi achevée. Les couleurs vigoureuses, se prêtent à moins de nuances et moins d'harmonies. Mais le mouvement, la vie et la poésie même ont trouvé de fidèles interprètes. Ardawān est amené devant Ardashir qui le condamne à mort. Aucun effet n'est plus heureux que le contraste de ces hommes d'armes, aux traits pittoresques, au visage cruel, d'un réalisme saisissant, et du prisonnier qui a l'aspect plaintif et pitoyable d'un homme sans espoir. Pour la première fois peut-être dans l'art musulman, un visage humain reflète des sentiments profonds et semble accessible à la douleur.

Ce personnage, d'ailleurs, se distingue des autres par la facture même. Il s'apparente à des créations qui, dans trois scènes, uniques dans le *Shāh-Nāmeh de Tabriz* et presque sans analogue dans toute la peinture islamique, témoignent d'un génie singulier. La première est peut-être la plus forte et la plus accomplie. Elle a la simplicité des œuvres parfaites et le caractère émouvant des jeunes œuvres. La mère de 'Iraj, en apprenant la mort de son fils, s'évanouit dans les bras de Farīdūn (pl. XV*a*). Devant un tel sujet, l'artiste eût pu ne se souvenir que des froides conventions orientales et n'utiliser que l'appareil de gestes et d'attitudes en usage dans la tradition. Mais il a soudain découvert un autre monde. Et il a cherché à éveiller chez d'autres, par l'art lui-même, les sentiments qu'il inspirait à ses personnages. Jusqu'ici l'artiste musulman nous informait des émotions qu'il associait à ses anecdotes. Maintenant, il prétend à nous émouvoir. C'est une surprenante tentative. Et c'est aussi une réussite admirable. C'est pourquoi il a bien droit, dans cet art insensible, au nom de « maître du pathétique ». Les expressions dont il s'est servi sont très simples et rappellent les inventions spontanées des primitifs. La mère évanouie ressemble à quelque Pieta résignée. Son corps immobile est encore douloureux. Son visage fermé montre dans le sommeil la plus grande tristesse. Elle est toute entière désespoir recueilli. Même force d'expression sur la figure du vieillard que sa propre douleur et un grand sentiment de compassion pour la malheureuse victime incline. Ce sont des nuances qui montrent un art très pur et une large maîtrise. Giotto et Masaccio nous ont depuis habitués à des réussites semblables. Les autres personnages sont attirés hors d'eux-mêmes par ce spectacle et s'abandonnent avec harmonie à ce chagrin qui leur convient. C'est une succession de lignes courbes qui tombent : il n'y a rien de faux dans cet artifice et il y a beaucoup de grâce.

Il n'est pas sans signification que, dans cette composition, le décor architectural, qui rappelle le cadre de certaines peintures de la Renaissance dans des scènes semblables ait une telle importance. Toute la passion décorative de l'artiste qui a laissé intactes les figures, semble s'être dépensée en ces jeux ornementaux. En bas de la

(8) BINYON, WILKINSON and GRAY, *Persian Miniature Painting*, pl. XXV A.



a. - Firdousi, *Shâh-Nâmeh*, vers 1340. La mère de 'Iraj apprend la mort de son fils. *(Coll. Henri Vever).*



b - Firdousi, *Shâh-Nâmeh*, vers 1340. Funérailles de Rustam. *(Coll. Edward Forbes).*

c. - Firdousi, *Shâh-Nâmeh*, vers 1340. Farîdûn va à la rencontre de son fils assassiné. *(Coll. Henri Vever).*

miniature s'inscrit un jardin abstrait, fleurs et miroir d'eau pour qui ont été oubliées toutes les lois de la perspective nouvelle. Les anciennes traditions de l'Islam retrouvent leur droit. La composition a d'ailleurs été retouchée, sans cependant renier ses qualités premières.

La miniature qui précède celle que nous venons de décrire n'est pas moins étrange. Farīdūn va à la rencontre de 'Iraj et il pleure son fils assassiné (pl. XV*c*). La précédente composition exprimait sans effet une douleur secrète. Celle-ci orchestre avec une extrême véhémence le désespoir de toute une foule. Ce n'est plus une douleur individuelle, c'est un deuil collectif. Et la mise en scène, de classique qu'elle était, devient magnifiquement romantique. Tout nous conduit à cette impression : les visages tourmentés, grimaçants, qui n'ont plus souci d'être harmonieux, mais que mille sentiments déchirent, ces contorsions désordonnées, le corps de ce grand vieillard qui s'abandonne, ce paysage lugubre qui fait songer à quelque nuit du Walpurgis, toutes ces invraisemblances fantastiques qui semblent rendues nécessaires par une douleur surhumaine. Ce qui montre les mérites éclatants du peintre, c'est, parmi ces excès, la vie qui naturalise ces attitudes délirantes, c'est la force expressive de l'ensemble. Hors de la nature, ce deuil reste émouvant. Et les visages résignés et immobiles de ceux qui entourent le cercueil suffisent à nous réintroduire dans un monde de sentiments plus communs.

Du même artiste, une troisième miniature représentant le cortège mortuaire de Rustam, révèle avec plus de mesure les mêmes qualités (pl. XV*b*). Le rythme du cortège est plus lent, la cérémonie plus pompeuse : c'est un deuil solennel auquel seuls conviennent le silence et une désolation recueillie. Le miniaturiste, dans l'expression d'un même sentiment, a su trouver des nuances différentes et adapter son art aux circonstances. Et chaque fois, il s'est montré capable des plus étonnantes inventions et l'égal des plus grands.

Ces diverses compositions semblent bien, en effet, l'œuvre d'un même artiste et, autant par la facture que par le style, se distinguent nettement des autres miniatures. On aimerait à dire que tels de ces peintres s'étaient en quelque sorte spécialisés dans certaines scènes et dans l'interprétation de certains sentiments. L'un, plus capable de grandeur épique et de poésie féerique, illustrait les scènes royales et les épisodes de légende. L'autre, habile à composer, organisait les scènes de bataille. Un autre, spécialiste des scènes funèbres, exprimait avec pathétique les émotions violentes. Et chacun interprétait avec son tempérament les fortunes diverses de l'art.

Voici enfin une nuance nouvelle de sentiment, une expression où tout l'esprit persan devait se reconnaître et à laquelle la poésie et la peinture allaient réserver une extraordinaire fortune. Après l'épique, après le pathétique, voici l'élégiaque. C'est un épisode de la touchante histoire d'amour de Rūdāba et de Zāl. (pl. XVII*a*) Les amants de Kaboul, comme ceux de Venise, appartenaient à des familles ennemies. Une intrigue s'était nouée entre eux, que favorisaient des relations secrètes et difficiles. Un jour, Sīndukht, la mère de Rūdāba, découvrit l'entremetteuse, lui fit ouvrir un paquet qu'elle dissimulait et trouva, avec des présents, une correspondance compromettante. « Quelle trahison ! » dit-elle.

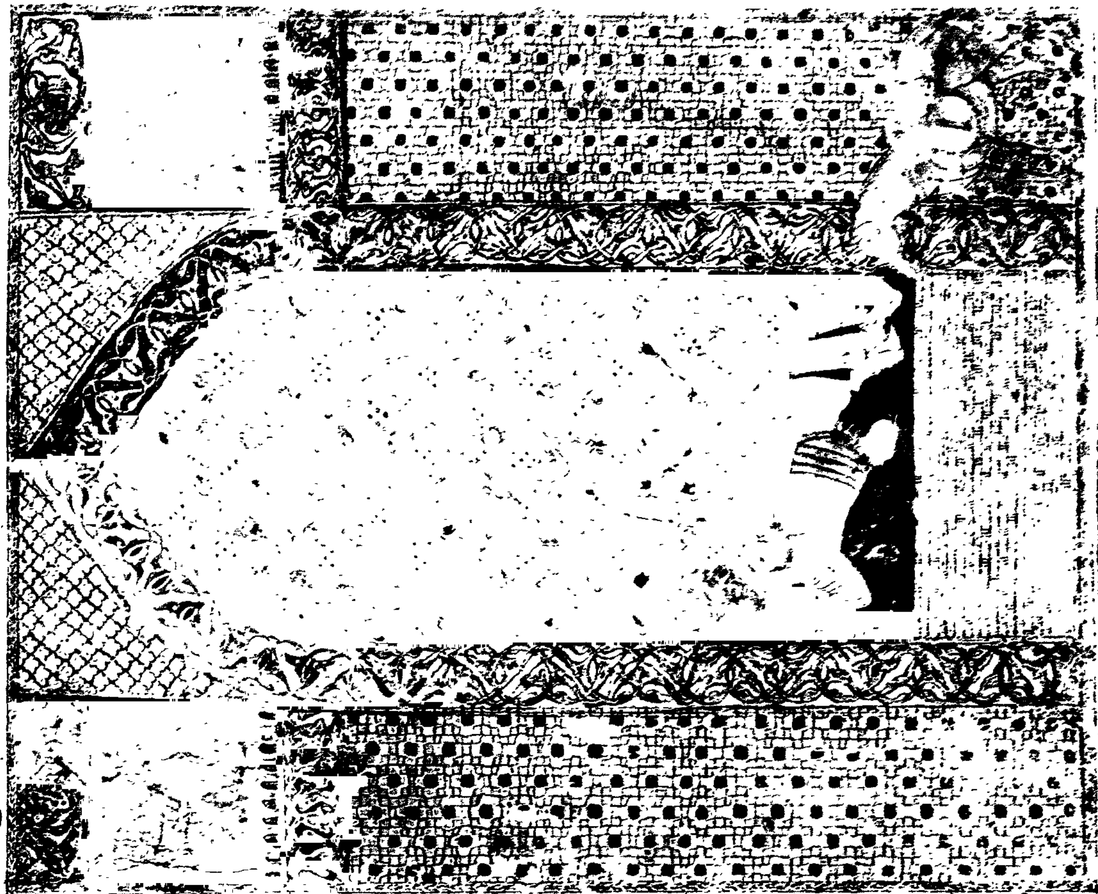
C'est à cet instant que l'artiste nous la représente. Tout l'art persan, toutes ses

nuances et ses subtilités, se découvre. Il n'est plus question d'influences étrangères. Les traditions indigènes, plus fortes, ont définitivement vaincu. Costume et visage, tout est national. Et surtout l'esthétique. Les figures sont redevenues en apparence impassibles, mais une expression merveilleusement discrète suffit à les trahir. Le visage fermé et courroucé de la mère dont la main levée est un geste suprême d'indignation. La face confondue, presque stupide, de l'entremetteuse. Enfin la figure de Rūdāba, résignée, mélancolique, parée d'une sorte de langueur amoureuse. Un rien, dans ces visages semblables, réussit à les nuancer.

L'architecture occupe une grande place dans une autre composition, probablement du même artiste (pl. XVII*b*). Avec ses rinceaux persans, elle souligne le caractère de cet ensemble où la végétation minutieuse rappelle seule les influences chinoises. Zāl nous est montré ici rendant visite à sa belle amie. La légende rapporte que Rūdāba attendant son fiancé, s'était mise à la fenêtre et que sa chevelure était si belle que, comme celle de Mélisande, elle descendait jusqu'au bas de la tour. Zāl embrassa longuement les longues tresses et fut invité par son amie à s'en servir comme d'une échelle pour escalader le balcon. C'est un tour de force amoureux devant lequel Zāl, homme positif, est resté sceptique. Et le peintre lui a donné l'aide d'une corde. Cette composition, comme la précédente, semble, par son style et par son souci de perfection, inaugurer ce qu'on appelle traditionnellement l'âge classique de la peinture musulmane.

Nous voyons ainsi s'élaborer un style où plus rien d'étranger ne se manifeste. Le décor y reprend ses droits. La finesse persane s'y affirme. Et la conception reste forte, grandiose, comme il convient à une époque où la puissance d'invention fut considérable. Le génie musulman, après de courtes défaites et de longues luttes victorieuses, se retrouve tout entier dans un chef-d'œuvre qui est, à un certain point de vue comme le couronnement de tout le *Shāh-Nāmeh*, si fertile en œuvres de prix. C'est une composition très simple, mais, dans sa simplicité même, merveilleusement audacieuse (pl. XVI*b*). L'artiste a su y montrer un sens des proportions, dans la démesure, extraordinaire. Tout est à la fois uni et d'une parfaite plénitude. Dans l'imagination ornementale, point de complexité inutile. Deux, trois motifs qui se répètent, empruntés presque à l'expérience quotidienne suffisent à animer cette façade et à lui donner le plus grand relief. C'est l'expression même du décor musulman où les jeux infinis de l'arabesque viennent de deux ou trois mouvements simples, rigoureusement déterminés, qui s'unissent. Ce qui est plus surprenant encore et, pour l'esprit, plus satisfaisant, c'est que cette voûte, cette haute construction décorative à laquelle toute l'illustration semble sacrifiée, est elle-même subordonnée à cette petite tache blanche et comme attirée par elle. Tout converge vers cette forme exiguë, en prépare le recueillement, pour l'offrir à nos regards. De sorte que ce décor monumental est aussi une apothéose de la figure humaine. Et on peut bien y voir le symbole de l'art islamique dans ce qu'il a de plus original et de plus harmonieux.

Cette miniature dont toute forme étrangère est exclue (le cheval, par exemple, est tout à fait persan) me semble fournir une conclusion exacte au long développement de la peinture musulmane à l'époque mongole. Commencée dans la frénésie de l'imitation chinoise, cette période s'achève dans le calme heureux des traditions retrouvées et enrichies. Au moment même où elle se sépare de ce qu'elle a été, la miniature persane



b. - Firdousi, *Shâh-Nâmeh*, vers 1340. Dârâb endormi.
(*Freer Gallery of Art, Washington*).

a. - Firdousi, *Shâh-Nâmeh*, vers 1340. Iskandar dirige
la construction d'un rempart. (*Coll. Henri Vever*).

a. - Firdousi, *Shâh-Nâmeh*, vers 1340.
Sîndukht découvre le secret de Rûdâba. (*Coll. Henri Vever*).

b. - Firdousi, *Shâh-Nâmeh*, vers 1340. Zâl et Rûdâba.
(*Coll. Charles Gillet*).

confirme son pouvoir et donne à l'avenir toutes les promesses. Elle n'a jamais été plus près de la puissance, plus près d'une originalité vigoureuse, plus éloignée de l'académisme. L'âge classique et la perfection l'attendent. Elle y trouvera des beautés plus sûres. L'Islam n'y trouvera pas de plus éclatantes manifestations de son génie.

La période mongole, époque incertaine, tourmentée, n'a peut-être pas encore reçu la part d'admiration à laquelle elle a droit. C'est pourtant l'époque des plus merveilleuses conquêtes. C'est l'âge des découvertes audacieuses. Découverte de la nature, découverte de la grandeur épique, découverte de la poésie de l'âme. La peinture musulmane, pour un temps, ne se refuse à aucune forme et fait la preuve qu'elle aurait pu le disputer en souplesse et en force expressive aux arts mêmes d'Occident. Moins accomplie peut-être que les œuvres prochaines la montreront, elle donne des espérances plus grandes et des réalisations uniques auxquelles les périodes plus tardives ne seront point égales. On peut lui préférer l'époque timouride qui marque le triomphe du choix, de la perfection décorative et du bon goût. Mais on peut regretter aussi tous les sacrifices qui ont été nécessaires pour transformer un art robuste, vigoureux, d'une verve et d'une force sans pareilles en un art délicat, raffiné et précieux, qualités étincelantes, mais qui portent en elles déjà leur décadence.

EUSTACHE DE LOREY.

CHRONIQUES

L'activité archéologique dans les trois Indes (Inde, Insulinde, Indochine)

INDE (1)

Le dégagement et la conservation des anciens monuments de l'Inde, comme les ouvrages d'érudition qui s'y rapportent, sont dûs à la collaboration des savants anglais et indiens. Mais il est impossible d'évoquer ces travaux sans rendre hommage à Sir John Marshall qui, de 1902 à 1931, fut le chef éclairé du Service archéologique anglais et grâce auquel les Indiens, formés à l'école des méthodes britanniques, sont en mesure de participer de plus en plus largement à l'étude des antiquités.

HARAPPĀ (Penjāb) et MOHENJO-DARO (Sind). — Les fouilles effectuées ces dernières années par Sir John Marshall sur les deux sites, distants de mille kilomètres environ, de Harappā et Mohenjo-Daro, ont révélé l'existence de deux vastes cités, dont les restes semblent beaucoup plus proches de l'art sumérien et susien que de l'art indien. Sir John Marshall (2), sans tirer de conclusions prématurées et en observant surtout les points de divergence, a noté de nombreux parallèles entre les vestiges qu'il ramenait au jour et les antiquités mésopotamiennes. Néanmoins, l'hiatus entre la culture appelée généralement « culture pré-aryenne de l'Indus » et la civilisation indienne proprement dite n'est peut-être pas aussi absolu qu'on l'a cru tout d'abord. La très grande antiquité de ces ruines, provisoirement datées par M. Marshall des troisième et même quatrième millénaires avant notre ère, n'est pas positivement démontrée.

L'architecture de Harappā et de Mohenjo-Daro est déjà très évoluée; les maisons à deux étages s'apparentent aux maisons retrouvées à Ur. Des installations de drainage très perfectionnées ont été découvertes dans ces habitations et M. Sylvain Lévi (Société Asiatique, séance du 9 juin 1932) a attiré l'attention sur l'existence, dans l'Inde dravidienne médiévale, de rigoles d'écoulement analogues. Aucun temple n'a été reconnu parmi les ruines.

(1) Nous remercions vivement M. Richter, secrétaire de l'*India Society*, des renseignements nombreux qu'il a bien voulu nous donner.

(2) SIR JOHN MARSHALL, *Exploration and Research at Harappā and Mohenjo-Daro*, Archaeological Survey of India, 1923-24 et 1926. — *Mohenjo-Daro and the Indus civilization*, Londres, 1931, 3 vol., in-4°.

Les sites de Harappā et de Mohenjo-Daro ont livré aux fouilleurs plus d'un millier de cachets, habituellement en stéatite, la plupart plats, carrés, munis d'une boucle de suspension. Les cachets cylindriques et les cachets en forme de bouton sont beaucoup moins nombreux. Le sujet le plus fréquemment gravé sur ces sceaux est un bovidé de profil, dont une corne cache l'autre, ce qui lui a valu l'appellation, sans doute abusive, d'unicorne; devant l'animal est posé un mystérieux emblème que l'on a pris parfois pour une mangeoire, parfois pour une cage à oiseau et qui n'est vraisemblablement ni l'une ni l'autre; Sir John Marshall pense y reconnaître un brûle-parfum et nous adopterions plus volontiers cette hypothèse. Certains cachets sont ornés d'un autre animal : bœuf à bosse, buffle, éléphant, rhinocéros, tigre, etc... devant lequel se trouve souvent une véritable mangeoire, croyons-nous, dont l'aspect est très différent de celui du prétendu brûle-parfum.

Quelques cachets portent des représentations humaines. La plus étonnante (Pl. xii, 17) est celle d'un personnage cornu assis à l'indienne. Devant son siège sont gravés deux capridés; à sa droite et à sa gauche quatre animaux : un buffle, un tigre, un éléphant, un rhinocéros. Dans ce personnage Sir John Marshall a cru reconnaître un Çiva à trois têtes; M. Goloubew (Société Asiatique, séance du 9 novembre 1934) y voit plutôt un être intermédiaire entre l'homme et le taureau, apparenté au minotaure de Crète et aux dieux-animaux gravés sur les cachets de Suse.

La statuaire, peu abondante, est de qualité inégale, parfois admirable et plus souvent médiocre. Signalons particulièrement (Pl. xcviii) une figurine en calcaire représentant un homme barbu dont le front large et fuyant est ceint d'un ruban; son vêtement est orné de motifs trèflés exécutés en creux et destinés à recevoir une matière incrustée; cette technique a été relevée sur quelques statuettes sumériennes. Les figurines de terre cuite représentent des types disparates (Pl. xciv et xcv). Plusieurs d'entre elles, féminines, les mains souvent portées à la poitrine, semblent représenter la déesse mère. Sir Aurel Stein a trouvé des figurines analogues au Belouchistan.

Les habitants de Harappā et de Mohenjo-Daro employaient le bronze, mais avec une forte proportion d'étain. Leurs armes, primitives, s'apparentent à celles de Suse. Les bijoux sont variés; certains colliers *de chien* ont leur réplique en Mésopotamie.

Les fragments de poterie sont de deux sortes : poteries sans peinture dont les formes évoquent parfois la céramique de Kisch, poteries peintes analogues à celles de Suse II.

Les signes épigraphiques gravés sur les cachets n'ont pas encore été déchiffrés (1); M. Guillaume de Hevesy a fait des rapprochements ingénieux entre ces signes et l'écriture gravée sur des tablettes de bois trouvées dans l'île de Pâques (2). Pour M. de Hevesy, ces deux écritures appartiennent à une souche commune.

Au cours de ces dernières années, un grand nombre d'autres sites préhistoriques

(1) Pour diverses tentatives de déchiffrement, voir : P. Meriggi, *Zur Indus-Schrift*, Z. D. M. G., t. 87, p. 198. — G. R. Hunter, *Mohenjo-Daro, Indus Epigraphy*, J.R.A.S., 1932. — Id., *The Script of Harappa and Mohenjodaro*, London, 1934. — C. L. Fabri, *Latest attempts to read the Indus Script*, Indian Culture, I, p. 51.

(2) G. de Hevesy, *Océanie et Inde pré-aryenne*, Bulletin de l'Association française des Amis de l'Orient. nº 14-15, 1933. — *Sur une écriture océanienne*, Bulletin de la Société préhistorique française, nºs 7-8, 1933.

ont été découverts dans le Sind et particulièrement à l'ouest de l'Indus (1). Les objets trouvés sur ces emplacements relèvent d'une civilisation semblable à celle de Harappā et de Mohenjo-Daro et illustrent diverses étapes de l'évolution de cette culture.

TAXILA (2) (Penjāb). — Au cours des années 1930-31, les fouilles de Taxila ont été menées activement. Le but des travaux était surtout d'éclairer l'histoire et la position chronologique des cités enterrées sous le Bhir Mound et à Sirkap. Il est acquis maintenant que le Bhir Mound correspond à quatre cités superposées : la moins ancienne date, semble-t-il, du IIe siècle av. J.-C., époque de la conquête de cette partie du Penjāb par les Grecs de Bactriane; la seconde cité, contemporaine d'Alexandre, appartient à la fin du IVe siècle avant notre ère : des monnaies d'Alexandre et de Philippe Arideus ont été trouvées dans ce second stratum. Les époques respectives de la troisième et de la quatrième ville sont encore indéterminées, mais on suppose qu'elles ne sont pas antérieures aux VIe et VIIe siècles avant notre ère.

Les vestiges de Sirkap paraissent un peu plus tardifs. Cette cité, victime des guerres et des invasions, semble avoir été détruite et reconstruite six fois en trois cents ans; une telle insécurité explique la découverte de nombreux trésors enfouis dans les ruines.

PAHĀṚPUR (3) (Bengale). — Le site de Pahāṛpur a été en 1923, sous les auspices de l'Université de Calcutta, l'objet de fouilles méthodiques continuées à partir de 1925, sous la direction de MM. R. D. Banerji et K. N. Dikshit, par le Service archéologique.

Le principal monument de ce groupe complexe est un temple çivaïte dont un pilier porte un inscription dédicatoire datée de la quatrième année du règne de Mahendrapāla de la dynastie Pratīhāra, qui régnait à la fin du IXe siècle. D'après Sir John Marshall, cet édifice aurait été commencé au VIIe ou VIIIe siècle, mais remanié à la fin du IXe; il pourrait même avoir encore reçu des additions postérieures à cette dernière date. Ce temple et les monuments qui l'entourent semblent avoir été construits sur un emplacement déjà consacré depuis plusieurs siècles; en effet, les monnaies et les inscriptions trouvées à Pahāṛpur vont du Ve au XIIe siècle.

Les travaux exécutés en 1929-30-31 ont mis au jour un grand vihāra bouddhique, une centaine de cellules monastiques, et, au pied même du grand sanctuaire, les ruines d'une réplique en miniature de celui-ci. Ce site a donc été le théâtre d'une cohabitation pacifique de divers cultes. Un phénomène analogue a déjà été observé à Bodh-Gayā.

Le grand temple est entouré d'une vaste enceinte quadrangulaire; le sanctuaire central est édifié sur un soubassement fait de trois terrasses superposées et ornées de panneaux de terre cuite sculptés en bas-relief. Cette ordonnance architecturale, dont Pahāṛpur n'est pas dans l'Inde un specimen isolé, se retrouve à Java dans le grand

(1) N. G. MAJUMDAR, *Explorations in Sind*, Mem. A.S.I., n° 48.
(2) *India in* 1930-31, Calcutta : Government of India, Central Publication Branch.
(3) DR. J. P. VOGEL, dans *Annual Bibliography of Indian Archæology for the year* 1928, Kern Institute, Leyden, 1930, p. 20. — C. L. FABRI, *Id. for the year* 1932, Leyden, 1934, p. 26. — SIR JOHN MARSHALL, dans *Illustrated London News*, Jan. 29, 1927. — *India in* 1929-30, 1930-31, 1931-32, *op. cit.*

monument bouddhique de Borobuḍur et aussi, au Cambodge, dans les temples-montagne çivaïtes. Le sanctuaire même de Pahāṛpur offre un plan crucial dont l'analogie avec les plans des sanctuaires khmèrs des XI[e]-XII[e] siècles est frappante. Sans prétendre que Pahāṛpur ait exercé une influence directe sur les architectes khmèrs, on peut admettre que ce monument et les temples-montagne cambodgiens répondent à un type de construction commun.

Les petits panneaux rectangulaires en terre cuite, qui ornent les terrasses du soubassement, sont de mérite inégal; par leur forme et leurs sujets, ils rappellent les scènes à sujets animaliers du Bàphuon (Angkor, XI[e] siècle).

Le groupe de Pahāṛpur semble avoir abrité le çivaïsme, le krishnaïsme, le bouddhisme et même le jaïnisme. Les panneaux sculptés du temple principal illustrent côte à côte les trois premiers cultes. Il se pourrait, — ce point mériterait d'être étudié, — qu'un éclectisme du même ordre ait existé au Cambodge vers le XII[e] siècle. Un complet syncrétisme religieux existait à Java à une époque approchante; les sculpteurs javanais des XII[e] et XIII[e] siècles (Čandi Jago) associaient les images brahmaniques et bouddhiques. Les similitudes artistiques entre le Bengale et Java n'ont plus à être démontrées, mais il est intéressant de constater l'expansion d'un syncrétisme qui semble avoir eu son point de départ dans l'Inde du Nord-Est.

NĀLANDĀ (1) (Bihār). — Le Service archéologique continue à exhumer progressivement les restes de ce qui fut une grande cité monastique entre le VI[e] et le XII[e] siècle de notre ère. Nālandā, fréquemment mentionné dans les textes bouddhiques, était en effet une des plus célèbres universités de l'ancien Magadha. En 1931-32, furent retrouvées les ruines d'un grand temple mentionné par Hiuan-tsang. Comme on le sait (2) Nālandā était une source d'influences esthétiques et iconographiques non seulement pour d'autres sites de l'Inde, mais encore pour l'Insulinde et peut-être aussi pour la péninsule indochinoise.

NĀGĀRJUNIKOṆḌA (présidence de Madras). — Ce site, dont les vestiges remontent aux II[e] et III[e] siècles de notre ère, a livré un certain nombre de nouveaux stūpas et de beaux bas-reliefs du style d'Amarāvatī (3).

AJANTĀ (4) (Hyderābād, Dekhan). — M. Yazdani, directeur du Service archéologique de Hyderābād, a retrouvé dans la caverne XVI d'Ajantā de nouvelles fresques qui n'ont pas encore été identifiées, mais qui représentent vraisemblablement des scènes de jātakas (5).

---

(1) *India in* 1929-30, 1930-31, *op. cit.*

(2) A. J. BERNET KEMPERS, *The Bronzes of Nālandā and Hindu-Javanese Art*, Leiden, 1933.

(3) Cf. *Annual Bibliography of Indian Archæology, for the years* 1927, 1930, 1931. — VOGEL, dans *Epigraphia Indica*, t. XX.

(4) C. YAZDANI, dans *Annual Bibliography of Indian Archæology for the year* 1932, Kern Institute, Leyden, 1934, p. 31.

(5) Ces fresques seront décrites en détail dans les vol. III et IV de l'ouvrage de M. YAZDANI sur *Ajantā*.

KOILKOṆḌA et BĪDĀR (Hyderābād, Dekhan). — Les soins du Service archéologique de Hyderābād se sont également portés sur les deux forteresses médiévales de Koilkonda et de Bidār.

Koilkoṇḍa est situé à 25 km. environ au S. O. de Mahbubnagar; ce district est souvent nommé dans les annales des rois de Qutb-Shahi à propos de leurs guerres contre les « zemindars » de Telingana.

Bidār est mentionné dans les poèmes épiques et dans l'histoire. Construit par Ahmed Shah Wali Bahmani en 1430 de notre ère, ce fort reçut de nombreuses additions postérieures, notamment de la part d'Aurangzeb qui s'en était emparé en 1656.

BIRMANIE (1). — Les travaux se sont bornés à l'exploration des sites anciens de Pagan et de la région comprise entre Myinpagan et Thiyipyitsaya. Quarante-deux amas de ruines, vestiges de temples, de monastères, de stūpas, ont été examinés et ont livré des tablettes votives en terre cuite dont beaucoup remontent au XIe siècle, des images de Buddha en pierre ou en bronze, des ustensiles, de la céramique et les fragments d'une stèle inscrite.

ÉPIGRAPHIE

A côté des travaux archéologiques de l'Inde, nous devons mentionner quelques découvertes épigraphiques importantes (2).

En janvier 1929, un géologue de Calcutta, M. Anu Ghose, a découvert sur le site de Yerragudi (Présidence de Madras), des rochers portant des inscriptions qui ont pu être aussitôt attribuées à Açoka (IIIe siècle avant J.-C.). Ces inscriptions, burinées sur six grands blocs de gneiss, comportent le texte complet des quatorze édits rupestres de l'empereur, plus un édit détaché qui correspond à l'édit de Brahmagiri, avec un texte plus développé pour la seconde partie. Six séries d'édits complètes et les fragments d'une septième série étaient déjà connus. Cette huitième version, en partie effacée, est rédigée dans la variété Est de la māghadhī d'Açoka. L'édit détaché (3) est partiellement disposé en boustrophedon; c'est, d'après M. Sahni, la première fois que l'on observe dans l'Inde ce mode d'écriture. N'oublions pas, cependant, que les caractères de quelques cachets appartenant à la civilisation de l'Indus sont ordonnés de cette manière (4).

Une autre importante découverte épigraphique a été faite aux environs de Kopbāl (Hyderābād) : sur deux rochers à l'Est et à l'Ouest de cette ville, deux inscriptions en caractères brāhmī fournissent deux nouvelles versions de l'édit détaché.

Deux intéressants documents épigraphiques ont été trouvés à Mathurā (Rajputana);

(1) *India in* 1930-31, *op. cit.*

(2) J. PH. VOGEL, dans *Annual Bibliography of Indian Archæology for the year* 1932, Kern Institute, Leyden, 1934, p. 18.

(3) Minor Edict, v. E. HULTZSCH, *Corpus inscriptionum indicarum*, vol. I, pp. XXIII et suiv. L'édit de Yerragudi a été publié et traduit par D. R. SAHNI, dans *Ann. Rep.*, A. S. I., 1928-29, p. 161.

(4) G. R. HUNTER, *The Script of Harappa and Mohenjodaro*, London 1934.

ils offrent la particularité d'être brahmaniques alors que toutes les autres inscriptions de cette région sont bouddhiques ou jainas.

La première de ces deux inscriptions est gravée sur un pilier de grès trouvé près du tertre de Girdharpur; elle mentionne une donation faite en une année 28 (?), le 1er jour du mois de *Gurppiya*. L'expression *Gurppiya*, écrit le Dr Vogel, traduit le mot grec *Γορπιαῖος*, nom du mois macédonien qui correspond à août-septembre. Les noms des mois macédoniens sont souvent employés dans les inscriptions en kharoshṭī du Nord-Ouest, mais on ne les avait encore jamais rencontrées dans les inscriptions en brāhmī de l'Inde propre.

La seconde inscription, écrite en sanskrit et gravée sur un pilier à proximité du temple de Rangeçvara Mahādeva, date du début de l'ère gupta. Le texte mentionne deux *liṅgas* érigés par un *guru* çivaïte en l'honneur de ses deux maîtres spirituels.

A Ceylan (1), environ 150 inscriptions, jusqu'ici inconnues, ont été découvertes en 1931-32. Plusieurs d'entre elles, écrites en brāhmī, sont antérieures à l'ère chrétienne.

De tous ces documents, l'un des plus intéressants date du XIIe siècle de notre ère : c'est une inscription rupestre trouvée dans la partie Nord-Ouest de l'île, non loin du Saṅgamu Vihāra; d'une grande portée historique, elle mentionne un pacte conclu entre le roi Gajabāhu II (1131-1153) et Parākramabāhu II (1153-1186), son cousin et successeur.

Une autre inscription de la même province se rapporte au règne de Lokeçvara II; ce prince, qui ne régna que neuf mois (1209-1210), est désigné dans le texte sous le nom de Lokeçvarabāhu Cakravartti. Il n'est pas sans intérêt de remarquer qu'à l'époque même où un souverain singhalais rendait au Bodhisattva l'hommage de porter son nom, le roi khmèr Jayavarman VII manifestait à l'égard du même Bodhisattva une ardente dévotion.

INSULINDE

SUMATRA. — Les vestiges mégalithiques du Sud-Est de Sumatra viennent d'être étudiés par le Dr van der Hoop (2). Dès 1849, le lieutenant Ullmann, de l'armée hollandaise, avait découvert dans les environs de Lahat des pierres sculptées d'un type très éloigné des sculptures indianisantes que l'on trouve habituellement en Insulinde. En 1870, en 1915, des études étaient consacrées à ces curieuses antiquités. En 1929, le professeur J. C. van Erde attirait l'attention sur le fait que ces images se rencontrent toujours à proximité de dolmens et de menhirs. En 1931, le Dr van der Hoop, examinant avec soin tous les vestiges de cette région, les classa en neuf catégories : 1° des images, 2° des mortiers de pierre, 3° des auges, 4° des menhirs, 5° des pierres levées, assemblées par groupes de quatre ou cinq, 6° des dolmens ou

(1) S. PARANAVITANA, dans *Annual Bibliography of Indian Archæology for the year* 1932, Kern Institute, Leyden, 1934, p. 33.

(2) TH. VAN DER HOOP, *Megalithic Remains in South Sumatra*, Zutphen, 1932. Résumé dans *Annual Bibliography of Indian Archæology for the year* 1932, Kern Institute, Leyden, 1934, p. 42.

tables de pierre, 7° des cistes funéraires, 8° des tombeaux en forme de terrasses, 9° des pierres à cupules.

Les images sculptées se trouvent en grand nombre dans la partie sud de Sumatra, particulièrement sur le plateau de Pasemah. Elles représentent tantôt des êtres humains, isolés ou groupés par deux et par trois, tantôt des animaux : éléphants, buffles, tigres, crocodiles, chiens, serpents. Les représentations animales sont parfois combinées avec les représentations humaines; ainsi voit-on des buffles portant un homme sur leur dos. Les êtres humains sont souvent des guerriers armés de glaives.

Certaines de ces sculptures, traitées généralement en ronde-bosse et parfois en bas-relief, témoignent d'une grande habileté; mais plus souvent, elles sont de facture primitive et rappellent les images dites polynésiennes de l'archipel malais.

Dans toutes ces pièces l'influence indienne est à peine perceptible. La côte Sud de Sumatra ayant été très fréquentée par les Indiens, il y a lieu de supposer que cette civilisation est antérieure à la grande immigration indienne en Insulinde. M. van der Hoop a constaté que certaines de ces images comportent la représentation de tambours métalliques (1). Des tambours, de ce type, connu sous le nom de « Heger I », ont été trouvés tant dans l'archipel de la Sonde que sur le continent. M. Goloubew (2) les a attribués à une époque intermédiaire entre 50 et 200 de notre ère. M. van der Hoop suppose que les sculptures en question datent pour la plupart de cette période, bien que quelques-unes d'entre elles puissent être antérieures ou postérieures.

Les tambours métalliques appartiennent à l'âge du bronze de l'Indochine septentrionale. La culture mégalithique du Sud de Sumatra se relierait à cette civilisation. M. van der Hoop, cependant, ne pense pas que tous les objets de bronze trouvés dans cette région soient importés; un grand nombre d'entre eux peuvent être de fabrication locale. Selon le même savant, les pierres levées dressées sur ces sites pourraient avoir une corrélation avec les menhirs étudiés en Indochine par Mlle Colani (v. infra p. 30). Les dolmens sont semblables aux tables de sacrifices encore utilisées à Célèbes; les cistes funéraires se rattachent à des sépultures trouvées à Java, aux Philippines et dans l'Inde propre; les tombeaux-terrasses se rencontrent également à Java occidental et sont peut-être apparentés au « ahu » des Polynésiens.

D'autre part, M. Heine-Geldern (3), dans un remarquable article sur la préhistoire dans l'Inde extérieure, distingue, en marge de l'art d'inspiration indienne, deux types de sculptures indonésiennes : 1° des images de pierre imitées des sculptures mortuaires en bois qui représentent des personnages accroupis; 2° des sculptures rupestres beaucoup plus libres, dont le galbe plus ou moins enveloppé est visiblement inspiré par la forme des rochers. Dans cette seconde catégorie de sculptures, M. Heine-Geldern croit reconnaître l'action de l'art chinois de l'époque des Han antérieurs.

(1) Voir H. W. Vonk, *De « batoe tatahan » bij Air Poear, Pasemah-landen*, Tijdschr. v. J. T. L. en V., Dell LXXIV, 1934, p. 296.

(2) V. Goloubew, *L'âge du bronze au Tonkin et dans le Nord-Annam*, B. E. F. E. O., XXIX. — *Sur l'origine et la diffusion des tambours métalliques*, Praehistorica Asiae orientalis, I, p. 138, Hanoï, 1932.

(3) R. Heine-Geldern, *Vorgeschichtliche Grundlagen der Kolonial-indischen Kunst*, Wiener Beiträge zur Kunst und Kulturgeschichte Asiens, vol. VIII, 1934.

CÉLÈBES (1). — Sur la côte Ouest de Célèbes, au bord de la rivière de Karama, un Bouddha de bronze, très détérioré, a été découvert fortuitement. Mains et jambes brisées, il mesure 0,75 m. de la tête à la cuisse. La tête est ronde. Sa robe, à petits plis amenuisés, soulevée par l'avant-bras gauche, laisse l'épaule droite découverte. Le Dr Bosch (2), essayant de déterminer l'origine de ce type, remonte à Amāravatī et à l'art gréco-bouddhique tardif des IIe-Ve siècle de notre ère (v. FOUCHER, l'*Art gréco-bouddhique*, FIG. 454*c*).

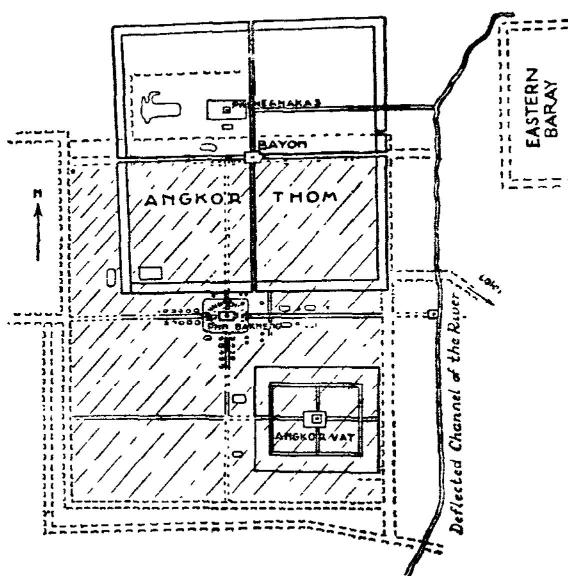
INDOCHINE

L'inventaire, les fouilles et la conservation des sites archéologiques de l'Indochine sont assurés par l'École Française d'Extrême-Orient. Malgré des difficultés budgétaires croissantes, cette Institution, sous l'impulsion de son directeur M. George Coedès, accomplit actuellement un effort magnifique pour maintenir son activité.

CAMBODGE. — Les soins de l'École Française d'Extrême-Orient se sont particulièrement concentrés, ces dernières années, sur la région d'Angkor, dont M. Trouvé a été récemment (1933) nommé Conservateur, en remplacement de M. Marchal, devenu chef du Service archéologique de l'Indochine.

Les travaux de dégagement et de réfection ont surtout porté sur le Bàyon, Prè Rup et Práḥ Khan dans le groupe d'Angkor; sur Práḥ Kô dans le groupe de Rolûoḥ. M. Marchal, avant son changement de poste, a entrepris une remarquable restauration de Bantãy Srĕi, suivant la méthode dite d'*anastylose :* reconstruction méthodique par la réajustement de toutes les pierres.

Au cours des années 1931, 32, 33, une phase encore obscure de l'histoire d'Angkor, s'est éclairée. L'emplacement du premier Angkor, élevé par le roi Yaçovarman dans les dernières années du IXe siècle, a été désigné par M. Goloubew. Rappelons seulement la controverse, riche en conséquences, qui a permis à M. Stern, conservateur-adjoint du Musée Guimet, de démontrer, il y a quelques années, que le Báyon et l'enceinte d'Angkor Thom ne représentent pas, comme on le croyait jusqu'alors, le Yaçodharapura de l'inscription de Sdŏk Kăk Thoṃ. Le Báyon, en effet, M. Coedès l'a prouvé par la suite, remonte seulement à la fin du XIIe ou au XIIIe siècle; le dogme de



Le site de Yaçodharapura. D'après *Annual Bibliography of Indian Archæology for the year* 1932, fig. 7.

(1) Nous devons le renseignement suivant à M. Pierre Dupont, chargé de mission au Musée Guimet.
(2) BOSCH, dans *Tijd. Bat. Gen.*, LXXIII, 1933, pp. 495 et suiv.

son antiquité détruit, l'identification de la ville de Yaçovarman et de son Mont Central posait un problème difficile. En 1931, M. Goloubew émit une hypothèse hardie, à laquelle nul n'avait encore songé. Selon lui, les cités successives ne s'étant pas forcément superposées, l'emplacement du premier Angkor pouvait être cherché au-delà de l'aire de la ville du XIIIe siècle. M. Goloubew, devant la carte archéologique d'Angkor, observa que le Phnoṃ Bàkhèṅ, temple-montagne çivaïte situé un peu au Sud d'Angkor Thom, marque le centre d'un vaste rectangle dont les limites sont constituées au Nord, à l'Ouest et au Sud par des levées de terre, à l'Est, par la rivière de Siemréap, détournée de son cours primitif. Le Phnoṃ Bàkhèṅ ne serait-il pas le Mont-Central d'une ville disparue, dont le quadrilatère en question marquerait l'ancien emplacement ? Une première prospection effectuée en novembre 1931, des fouilles méthodiques poursuivies en 1932,33,34, vinrent confirmer en tous points cette supposition. Les travaux ont révélé, autour du Phnoṃ Bàkhèṅ, les traces d'une enceinte, des restes de *gopuras* et un système rigoureusement symétrique de chaussées et de bassins. De plus, des fossés revêtus de pierre, des terrasses, des escaliers, des ponts, des soubassements de temples détruits, des sculptures et des débris de céramique attestent l'existence autour du Phnoṃ Bàkhèṅ d'une véritable organisation urbaine.

Ces données sont confirmées par l'épigraphie : une inscription, découverte seulement en 1931 et déchiffrée par M. Coedès, contient une liste de prestations dûes au Kamrateṅ Jagat Vnam Kantāl, au dieu du Mont-Central, désigné par l'inscription de Sdŏk Kăk Thoṃ.

Ainsi, après bien des années d'erreurs et d'incertitudes, l'emplacement de Yaçodharapura, du premier Angkor, est aujourd'hui retrouvé. Quelques siècles après la fondation de cette ville, Angkor Vat, puis la moitié Sud d'Angkor Thom, devaient, sans égard pour les constructions existantes, être édifiés sur son emplacement.

M. Marchal et M. Trouvé ont reconnu dans les régions situées au Sud de Bĕṅ Mãlã, à proximité du groupe de Rolûoḥ, au Sud et à l'Ouest du Bàrày occidental d'Angkor, un grand nombre de vestiges inédits. Le plus important d'entre eux est, sans contredit, le Pràsàt Ak Yŏṃ.

Ensevelis sous la digue Sud du Bàrày occidental dans l'axe de la chaussée Ouest du Phnoṃ Bàkhèṅ, les restes de ce grand monument étaient à peine discernables en 1932. Les travaux, conduits par M. Trouvé, ont révélé une pyramide à trois étages, les deux gradins supérieurs construits en briques, le gradin inférieur fait de terres retenues par un simple mur de soutènement.

M. Stern, dès que les premières photographies d'Ak Yŏṃ lui parvinrent, au début de 1934, en examina la décoration; par tous les détails de leur ornementation, les linteaux et les colonnettes se situent à la fin de l'art préangkorien et annoncent même souvent le début de l'art angkorien. D'autre part, M. Stern rapprochait le style de cet édifice du style de plusieurs autres monuments, Pràsàt Prei Pràsàt en particulier, dont les ruines ont été découvertes, récemment aussi, dans le groupe de Roluoḥ. Or, M. Coedès (1) a fixé sur ce site l'une des capitales de Jayavarman II, Hariharālaya. M. Stern a émis

(1) G. Cœdès, *Les capitales de Jayavarman II*, BEFEO., XVIII, p. 113.

l'hypothèse suivante (1) : si les vestiges de la fin de l'époque préangkorienne trouvés à Rolûoḥ représentent très vraisemblablement les constructions de Jayavarman II à Hariharālaya, Ak Yŏṃ doit représenter l'une des capitales non encore localisées de ce roi, c'est-à-dire Amarendrapura ou Indrapura. Cette hypothèse semble confirmée par la présence, dans le voisinage d'Ak Yŏṃ, d'un certain nombre de ruines du même style, qui attestent l'existence d'un centre important dans cette région.

L'architecture d'Ak Yŏṃ concorde avec cette supposition. Jayavarman II, venu de « Java », institua, nous dit l'inscription de Sdŏk Kăk Thoṃ, un rite du *Liṅga* Royal sur le mont Mahendra (Phnoṃ Kulèn). Ak Yŏṃ, d'un style un peu moins évolué que les monuments du Phnoṃ Kulèn, présentement attribuables à Jayavarman II (Pràsàt Damrĕi Kràp), doit donc être antérieur à l'introduction de ce rite au Cambodge. Premier sanctuaire sur pyramide maçonnée actuellement connu dans l'art khmèr, Ak Yŏṃ ne serait donc pas encore un temple du Devarāja; sa construction, cependant, annonce les temples-montagnes de l'art angkorien, et le grand *liṅga* de son sanctuaire central témoigne assez des convictions çivaïtes de son constructeur.

L'opinion de M. Stern se trouve encore fortifiée par un nouvel envoi de photographies d'Ak Yŏṃ et du Pràsàt Prei Pràsàt. L'observation du décor des pilastres et des entre-pilastres nous permet à notre tour d'affirmer que ces deux monuments, dont le second paraît un peu plus évolué que le premier, sont d'un style exactement intermédiaire entre l'art préangkorien et l'art des grands monuments de Rolûoḥ, Bàkoṅ, Pràḥ Kô, Lolei, qui appartiennent au milieu et à la seconde partie du IX[e] siècle. Il faut donc que Ak Yŏṃ et le Pràsàt Prei Pràsàt aient été construits au début de ce même siècle ou à la fin du précédent, c'est-à-dire, comme le veut M. Stern, sous le règne de Jayavarman II.

M. Trouvé semble, de son côté, avoir eu la même idée, et cette convergence d'opinions donne à l'hypothèse la force d'une quasi-certitude.

Les fouilles exécutées à Ak Yŏṃ ont permis à M. Trouvé de faire une découverte aussi essentielle qu'inattendue. Au sommet de la troisième terrasse, sous le sanctuaire central, le conservateur d'Angkor a reconnu la présence d'un puits profond, qui aboutit à une salle souterraine. Le puits peut avoir été creusé, à une époque relativement tardive, par des chercheurs de trésor. La chambre souterraine, au contraire, faisait, sans aucun doute, partie de la construction primitive, et une inscription, dédiée à une divinité appelée Gambhireçvara, Çiva profond, y fait très certainement allusion. Il semble que jamais nul archéologue n'avait supposé que les pyramides à gradins des temples-montagnes pussent être creuses.

M. Trouvé, dans le but de renouveler sa découverte, opéra bientôt des sondages du même ordre au Bàyon. Son projet fut partiellement réalisé : un puits était bien creusé au milieu de la salle centrale, mais à quatorze mètres de profondeur le niveau d'eau empêcha les fouilleurs de poursuivre plus bas leurs recherches. L'orifice du puits était bouché par des blocs de grès sculpté; M. Trouvé, réajustant ces fragments, parvint à reconstituer la statue, haute de 4,75 m., d'un Bouddha assis sur le Nāga.

(1) *Sur la date de Ak Yŏṃ*, article encore inédit, dont la publication a été retardée pour attendre la fin des fouilles.

En dépit de ses dimensions, cette statue compte parmi les pièces les plus soignées et les plus expressives de l'art du Bàyon.

Des sondages ont été entrepris également sous le sanctuaire central d'Angkor Vat; en septembre 1934, les travaux avaient atteint une profondeur de près de quatorze mètres, sans qu'il soit possible d'affirmer l'existence d'une salle souterraine.

Quoi qu'il en soit, la découverte faite à Ak Yŏṃ révèle un aspect nouveau de l'architecture khmère et pose des problèmes dont l'étude sera du plus haut intérêt.

ÉPIGRAPHIE

M. Trouvé a rencontré, au cours de ses récentes fouilles, plusieurs inscriptions dont M. Cœdès prépare la publication et dont nous rendrons compte ultérieurement. Signalons seulement, comme particulièrement intéressantes, outre la pierre votive offerte au sanctuaire de Gambhireçvara (Ak Yŏṃ), une grande stèle trouvée à Prè Rup, qui permet de dater ce monument de 965 A. D. (1), et une nouvelle inscription de Yaçovarman découverte à Pràsàt Komnap, au Sud du Bàrày oriental (2).

CHAMPA. — Les travaux exécutés par l'École Française au Champa durant ces dernières années ont été de deux sortes : conservation de monuments déjà connus, découverte de vestiges ignorés.

Les travaux de conservation, c'est-à-dire de réparation et de reconstruction, ont été en 1931 et 1932, concentrés sur le temple de Pô Nagar dans la province de Nhatrang. Ce monument très délabré a été l'objet d'une véritable restauration.

Une découverte importante résulte des fouilles récemment entreprises par M. Claeys, conservateur des Monuments de l'Annam, sur le site de Čàbàn (Bình Định) (3). Čàbàn marque l'emplacement de l'ancien Vijaya, capitale du Champa de l'an 1000 environ à l'an 1471. Guidé par une trouvaille de hasard, M. Claeys a mis au jour un nombre considérable de blocs de grès sculptés qui appartiennent à la seconde période de l'art cham. Ces sculptures trahissent de curieuses juxtapositions d'influences. Influences khmères justifiées par l'occupation de Vijaya par les Cambodgiens à la fin du XIIe et au début du XIIIe siècle. Influences sino-annamites, visibles particulièrement dans le maniérisme des détails ornementaux. Manifestations d'un substrat antérieur à l'influence indienne en Indochine : l'abondance des unipèdes parmi les représentations d'animaux semble bien illustrer ce retour à d'anciennes traditions (4). Parallèles avec l'art de Java oriental : dans l'art cham tardif comme dans l'art javanais décadent, nous assistons à une reprise des éléments indonésiens, latents,

(1) Cette date confirme exactement l'hypothèse formulée par M. Stern d'après l'évolution de l'architecture et du décor. Selon M. Stern, en effet, Prè Rup devait être légèrement postérieur au Mébôn oriental, daté lui-même de 952 (P. STERN, *Le Bàyon d'Angkor*, Paris, 1927, p. 76. — *L'évolution de l'architecture et les transformations de la ville d'Angkor*, Journal Asiatique, avril-juin, 1933, pp. 353 et 354. — *Les linteaux khmèrs*, Revue des Arts Asiatiques, VIII, 4, p. 251).

(2) *BEFEO*, XXXII, 84.

(3) Communication faite par M. PELLIOT à l'Académie des Inscriptions, 16 nov. 1934.

(4) J. PRZYLUSKI, *Etudes indiennes et indochinoises*. I. *Les Unipèdes*, Mélanges chinois et bouddhiques publiés par l'Institut belge des Hautes Études chinoises, vol. II, Bruxelles, 1933.

mais longtemps dissimulés par une écorce de civilisation indienne. Caractéristiques à cet égard, sont à Čàbàn les nombreux piédestaux ornés d'un alignement de seins de femmes; des piédestaux de ce type avaient déjà été signalés par M. Parmentier (1), à Mĩ So'n E^4 et G^1, à Thũ Thiẽn, à Chánh Lộ, à Hoà Lai, à Pô Romé; les monuments E^4 et G^1 sont parmi les plus tardifs de Mi So'n; les quatre autres sites se trouvent dans les provinces du Sud et appartiennent, comme les vestiges de Čàbàn, à la seconde partie de l'art cham. Le symbolisme de ce curieux mode de décoration n'a pas encore été expliqué, mais M. Goloubew a bien voulu nous signaler la présence d'un décor analogue chez les Toba Batak de Sumatra (2). D'après M. Heine-Geldern il s'agirait peut-être de la survivance d'un rite génésique indonésien remontant à l'époque mégalithique.

La parenté de certaines pièces de Čàbàn avec la scul pturede Đồng Du'o'ng, tend, croyons-nous, à confirmer l'hypothèse que nous proposons ailleurs (3) d'un rajeunissement de la date de Đồng Du'o'ng.

Il est probable que la découverte de M. Claeys, trop récente pour prendre déjà toute sa portée, ouvrira aux archéologues et historiens de l'art des champs d'investigation nouveaux.

LAOS. — La restauration du Th'at Luong de Vieṅ Čan, commencée en 1930 par M. Fombertaux, a été activement poursuivie au cours des dernières années. Sous le stūpa actuel un stūpa plus ancien a été retrouvé.

PRÉHISTOIRE

Depuis fort longtemps l'attention des voyageurs européens avait été attirée par la présence d'énormes jarres en pierre sur le plateau du Tran-ninh (région de Xieng Khuang, Haut Laos). Hauts parfois de trois mètres et légèrement enfoncés dans le sol, ces gigantesques monolithes n'avaient encore l'objet d'aucune recherche scientifique lorsque Mlle Colani, attachée à l'École Française d'Extrême-Orient, fut chargée par M. Cœdès en 1931-32 d'étudier l'origine, l'âge et la destination de ces vestiges d'une civilisation inconnue.

Mlle Colani a démontré que ces jarres se rapportent à des rites funéraires : dans leur voisinage sont enfouis des ossements humains, trop peu nombreux pour permettre de déterminer la race à laquelle ils appartenaient, des bijoux en verre, en bronze et en fer, des instruments agricoles (4).

Des recherches récentes dans la région Ouest du Tran-Ninh, entre Xieng Khuang et Luang Prabang, ont amené la découverte de jarres similaires, bien qu'un peu moins

---

(1) *Inventaire des monuments chams de l'Annam*, Paris, 1918, t. II, p. 78; 246 et PL. CXXI, CLXVIII K., CLXIX G^2, CXXII B^2.

(2) R. HEINE-GELDERN, *op. cit.*, pp. 32, 35, 36, FIG. 26.

(3) ART ČAM, *Bulletin de la Commission archéologique de l'Indochine*, 1931, 32, p. 35.

(4) G. CŒDÈS, dans *Annual Bibliography of Indian Archæology for the year* 1932, Kern Institute, Leyden, 1934, p. 35. — M. COLANI, *Champs de jarres monolithiques et de pierres funéraires du Tran-Ninh*, Praehistorica Asiae Orientalis, I, p. 103, Hanoï, 1932.

grandes, auprès desquelles gisent de larges disques en gneiss qui ne semblent pas avoir pu leur servir de couvercles. Le côté enterré de ces disques comporte souvent une représentation d'animal sculptée en bas-relief tandis que leur face supérieure est généralement décorée de cercles concentriques.

Plus au Nord, dans la province des Hua Pan, Mlle Colani a rencontré des groupes de menhirs au pied desquels se trouvent d'autres disques en gneiss, qui paraissent avoir servi à couvrir des fosses profondes.

Toutes ces recherches finiront vraisemblablement par révéler des affinités entre la civilisation mégalithique du Haut Laos et celle de l'Archipel malais, particulièrement à Sumatra (v. supra p. 45) et à Célèbes.

Le contenu des fosses creusées au pied des menhirs permet d'attribuer ceux-ci à l'âge du bronze ; les jarres et les sépultures qui les accompagnent doivent être rattachées à l'âge du fer, c'est-à-dire à une période voisine du début de l'ère chrétienne et correspondant à la première expansion chinoise au Tonkin.

En d'autre termes, les antiquités observées par Mlle Colani semblent contemporaines de la culture de Đông So'n (Thanh-hoà), étudiée par M. Goloubew (1) il y a quelques années.

Des difficultés budgétaires ont empêché l'École Française de poursuivre les recherches conduites avec tant de succès par M. Pajot au Thanh-Hoà en 1924. Nous espérons que bientôt ces travaux pourront être repris. Signalons, à ce propos, l'intérêt avec lequel les savants étrangers ont suivi les fouilles de cette région. M. Heine-Geldern (2) a tracé de saisissants parallèles entre la culture appelée « *dongsonienne* » par M. Goloubew et la civilisation mégalithique de Sumatra. Des rapports de même ordre ont été signalés par le comte Löwenstein (3) entre le «dongsonien» et l'art du Japon prébouddhique.

TONKIN. — *Tombes chinoises* (1). — L'École Française d'Extrême-Orient a retrouvé au Tonkin, dans la région de Vĩnh Yên un groupe de tombeaux chinois analogues aux sépultures explorées par M. Parmentier dans la province de Bac-Ninh en 1916, 1917, 1923. Les fouilles dirigées par M. Claeys, ont révélé des chambres funéraires particulièrement bien conservées; construites en briques, voûtées en arc brisé, pavées de dalles en terre cuite, elles contenaient, à défaut de restes humains, un riche mobilier funéraire : jarres, édifices en miniature, monnaies, armes de bronze, etc... Sans doute ces tombes remontent-elles à l'époque des Six-Dynasties (IIIe-VIe siècle) ou même à l'époque des Han postérieurs (Ier-IIe siècle de notre ère).

Tour chinoise de Bình-So'n (5). — Dans la région de Vĩnh Yên également, à

(1) V. GOLOUBEW, *L'âge du bronze au Tonkin et dans le Nord-Annam*, B.E.F.E.O., XXIX. — *Sur l'origine et la diffusion des tambours métalliques*, Praehistorica Asiae Orientalis, I, p. 138, Hanoï, 1932.

(2) HEINE-GELDERN, *op. cit.*

(3) LÖWENSTEIN, *Eine besondere Gruppe alter Metallspiegel aus Ostasien*, Ostasiatische Zeitschrift, Neue Folge X, Heft 3/4, p. 98.

(4) G. CŒDÈS, dans *Annual Bibliography of Indian Archæology for the year* 1932, Kern Institute, Leyden, 1934, p. 36.

(5) J. Y. CLAEYS, *Introduction à l'étude de l'Annam et du Champa*, p. 71, Hanoï, 1934.

Bình-So'n, un monument chinois du plus grand intérêt a été reconnu en 1933. C'est une tour à onze étages, en brique richement sculptée.

M. Claeys, s'appuyant sur les illustrations d'un traité d'architecture Song, destiné à fixer des *modèles anciens*, attribue cette construction au VIIIe ou au IXe siècle de notre ère. M. Cœdès (1) parle du Xe siècle. Cette dernière proposition nous paraît préférable; nous serions même tentée d'admettre une date encore un peu plus tardive. En effet, autant qu'une photographie unique nous permet d'en juger, si l'aspect général de la tour est bien chinois, le décor sculpté de la brique semble imprégné d'influences chames : cercles à peine dégagés du rinceau, appliques en forme d'as de pique, c'est à l'art cham déjà évolué des XIe et XIIe siècles que nous songeons. Le traité d'architecture sur lequel se base M. Claeys datant de l'an 1100, le rajeunissement vers lequel nous inclinons ne semble pas inadmissible. Le traditionalisme rituel des Chinois, attesté précisément par le traité en question, justifie une pérennité relative des formes d'architecture. La tour de Bình So'n a pu, semble-t-il, se conformer aux anciens modèles préconisés par les Song, tout en recevant quelques influences immédiates de l'art cham. Elle symbolise la rencontre des derniers prolongements de l'art hindou avec l'ordre chinois.

GILBERTE DE CORAL RÉMUSAT.

(1) G. COEDÈS, *op. cit.*, p. 37.

COMPTES RENDUS

BIBLIOGRAPHIE

Laurence Binyon. *The Spirit of Man in Asian Art*. Un vol. in 8° rel., 217 pp., 70 pl. en simili, 4 dollars. — Harvard University Press.

Six conférences *(Charles Eliot Norton Lectures)* faites à Harvard en 1933-34. Ce volume élégant est la plus charmante introduction à l'art oriental, car l'auteur est à la fois un savant distingué, et un amateur averti. Si l'on était un peu déçu de la forme nécessairement décousue de ses entretiens, et du conformisme de ses idées, on en serait consolé par la distinction de sa pensée et la grâce de son style. Voici le sommaire :

1. Introduction. Contraste des traditions européenne et asiatique. L'art ancien de la Chine.
2. L'art ancien de l'Inde. L'esthétique et la pensée chinoises sous l'impact du bouddhisme.
3. La conception du paysage en Chine. Taoïsme et Zen.
4. L'art en Perse. Contacts avec l'Inde et la Chine. Développement du style pictural persan.
5. L'art japonais; ses rapports avec l'art chinois; ses caractères particuliers.
6. L'art populaire. La peinture « rajpoute » dans l'Inde et l'Ukiyo-e au Japon.

R. Pfister, *Textiles de Palmyre*, découverts par le Service des Antiquités du Haut-Commissariat de la République française dans la Nécropole de Palmyre. Vol. in-4° carré de 80 pages, 21 fig. et 13 pl. hors texte, dont une planche en couleurs. Les Éditions d'Art et d'Histoire, Paris, 1934.

L'Égypte semblait avoir le monopole des riches tissus; ses nécropoles des premiers siècles de notre ère (à partir du milieu du IIIe siècle) nous ont conservé une quantité énorme d'étoffes décorées par le procédé des gobelins. Or, voici que la Syrie qui, jusqu'à présent, n'avait fourni que quelques spécimens trouvés dans l'exploration méthodique de Doura-Europos, apporte une contribution non négligeable. Le service des Antiquités, sous la vigoureuse impulsion de M. Seyrig, a entrepris des travaux importants à Palmyre. Deux des plus belles tours sépulcrales, celle de Jamblique et celle d'Elahbel, ont été explorées. Les débris de momies trouvés à cette occasion fournissent des renseignements intéressants sur les tissus utilisés depuis la construction des tombeaux (vers l'an 100 de notre ère) jusqu'à l'abandon de Palmyre en 273.

Les cadavres n'étaient pas habillés de leurs vêtements, ils n'étaient pas non plus enveloppés de bandelettes comme en Égypte; on les serrait dans de grands lambeaux de toiles usagées, collés entre eux et formant des carapaces rigides. Entre les différentes toiles avaient été étendues des couches de myrrhe; ce sont les gommes de la myrrhe qui collaient les toiles et les rendent cassantes. Ces toiles provenaient en partie d'écharpes frangées et de tuniques en lin, quelquefois décorées de motifs tissés à la manière des gobelins, en laine pourpre. Alors que dans les étoffes d'Égypte où la couleur pourpre est très en faveur, cette teinte, d'après l'auteur, a toujours été obtenue avec des colorants végétaux, la garance et l'indigo, nous rencontrons à Palmyre en profusion la vraie pourpre, tirée de certains coquillages. Cela vient, d'une part, de la grande richesse des tombeaux examinés, mais, d'autre part, également de la proximité de la côte phénicienne qui, même à cette époque, a dû être le principal producteur de pourpre.

La somptuosité de ces tombeaux est encore attestée par d'autres colorants de luxe, kermès, cochenille et aussi par des fils d'or constitués par une bande en or métallique enroulée autour d'un fil de soie.

La soie du reste a dû être d'un emploi courant à Palmyre à cette époque, au moins dans les familles riches, alors qu'au début du IIIe siècle encore, Héliogabale choquait les Romains par ses vêtements de soie.

En effet, environ une vingtaine de tissus



TRAVAUX ARCHÉOLOGIQUES DANS L'INDE, L'INDOCHINE ET L'INSULINDE

Cartes Nos 1 et 2.

différents ont été trouvés parmi lesquels plusieurs damas, mais pas un seul tissu de plusieurs couleurs. Tous les damas sont fabriqués d'après le procédé propre aux soies Han trouvées par Sir Aurel Stein au Turkestan et par Kozlov en Mongolie. Le dessin aussi correspond du reste à l'origine chinoise et nous avons donc devant nous les premiers témoins du trafic qui mettait en rapport l'Empire romain avec la Chine et auquel Palmyre devait son importance et sa richesse.

R. P.

R. PFISTER, *Teinture et Alchimie dans l'Orient hellénistique* (Seminarium Kondakovianum VII, Prague, 1935, pp. 1-59).

Certains papyrus grecs trouvés en Égypte et qui datent de la fin du IIIe siècle de notre ère nous transmettent un grand nombre de formules pour teindre la laine, les pierres et les métaux. On avait généralement estimé que ces recueils reflètent le travail des faussaires qui, dans l'Antiquité déjà, avaient cherché à imiter la pourpre, les pierres précieuses, l'or et l'argent.

Or, l'Égypte des premiers siècles de notre ère nous a laissé un grand nombre d'étoffes teintes; en les analysant, l'auteur a constaté que les papyrus ne donnent en rien une idée de ce qui a été fait dans la réalité. En effet, les textiles d'Égypte et de Syrie que nous connaissons n'utilisent qu'un nombre restreint de colorants, tous d'une grande solidité. La pourpre véritable, inabordable par sa rareté, a été imitée sur une large échelle, mais par des combinaisons excessivement résistantes qui ne méritent pas le nom de falsifications. Les papyrus, au contraire, recommandent en nombreuses variantes des colorants fugaces et qui modifient leur teinte sous l'action des agents chimiques usuels, tels que les alcalis et les acides, mais qui ne représentent aucune économie vis-à-vis des colorants trouvés sur les textiles que nous connaissons.

L'auteur arrive donc à la conclusion que ces papyrus n'ont aucun rapport avec la teinture industrielle, qu'ils doivent plutôt résumer les premières recherches des alchimistes, recherches qui, à ce moment au moins, n'avaient rien d'intéressé et ne visaient que la transformation de la matière, transformation que semblaient annoncer les changements de couleur.

L'auteur trouve une confirmation de son opinion dans les recettes « pour teindre les pierres » qui appliquent aux pierres incolores un vernis vert ou rouge, prétendant ainsi produire des émeraudes et des rubis. Aucune allusion n'est faite dans les papyrus à la fabrication de verres de couleurs qui était arrivée en Égypte même à une grande perfection et qui a dû fournir aux faussaires véritables une base solide, autrement sérieuse que les procédés préconisés par les papyrus.

R. P.

W. Norman BROWN. A Descriptive and Illustrated Catalogue of *Miniature Paintings of the Jaina Kalpasûtra* as executed in the Early Western Indian Style. Un vol. rel. gd. in-4°, 45 planches en phototypie. Smithsonian Institution (n° 3252). Washington, 1934.

Le *Kalpasûtra* des Svetambaras ayant été fréquemment illustré et donnant lieu à l'interprétation de sujets narratifs, M. Norman Brown a trouvé en Amérique, dans les musées et chez certains marchands, plusieurs séries très analogues ou qui se complètent réciproquement. Il n'y a rien à dire sur les miniatures (dont les dates vont de 1460 à 1520); on en connaît l'extrême gaucherie, qui n'exclut pas d'ailleurs une certaine saveur décorative. Faute de documents originaux, l'oconographie jaïne est peu étudiée chez nous et nous sommes incompétents pour juger le travail de M. Norman Brown, qui paraît judicieux et prudent : c'est le complément heureux du très précieux ouvrage de M. A. K. Coomaraswamy *(Catalogue... MFA Boston*, IV, *Jaina Paintings)*. Les notices se lisent avec un vif intérêt. La variété des motifs illustrés est telle qu'on trouverait peut-être ici la clef de bien des détails de la peinture « provinciale » primitive; elle aussi, malheureusement, est rare dans nos collections.

Notons le vase d'abondance entre deux yeux; les quatorze rêves de bon augure; Harinaigamesin opérant l'échange des fœtus; les vêtements blancs rendus par un pointillé d'or sur fond rouge; le manteau des religieuses enveloppant la nuque plus haut que celui des moines svetambaras; l'interprétation de l'eau, etc. etc.

SYLVAIN LÉVI (introduction par), *Aux Indes, sanctuaires*. 136 photos choisies et commentées par Odette BRUHL. Un vol. in-4°, 30 f. — Paul Hartmann, 11 rue Cujas, V.

Album de superbes photos bien coupées, bien présentées, bien choisies pour intéresser l'historien d'art tout autant que le profane. On pourra regretter que les légendes n'indiquent pas quelques dates; mais l'Inde a toujours été indifférente à l'histoire, et le recueil doit un charme particulier à cette absence de séparation entre l'ancien et le moderne, entre l'art et la nature.

Était-il bien nécessaire de franciser la transcription des noms propres ? L'*u* de *Barhut* est tout simplement un *a* bref anglais; pour rendre la vraie prononciation, il eût mieux valu écrire *Barhat* que *Barhout*. Il faut remar-

quer que les journalistes conservent généralement la transcription anglaise pour les noms indiens. chinois, japonais, etc. (ils sont même trop ignorants pour substituer *Birmanie* à *Burmah*); il en résulte que la transcription anglaise est de plus en plus familière au grand public, et qu'il ne faut pas la bouleverser sans motifs sérieux.

G. TUCCI et E. GHERSI. *Cronaca della Missione scientifica Tucci nel Tibet occidentale* (1933). Un vol. gd. in-8°, 394 pp., 272 figs., 2 cartes. Lire 50. — *(Viaggi 2)* Reale Accademia d'Italia, Rome 1934, XII.

Expédition bien préparée et bien conduite, qui ne rencontra pas de mécomptes sérieux et rapporta une belle récolte de textes, de documents photographiques, et d'objets d'art de toute sorte.

Le pays parcouru est une partie du haut bassin du Sutlej. En suivant des pistes parfois difficiles, les explorateurs purent visiter des localités bien déchues de leur ancienne importance. Les types humains sont curieux et très divers. Le Dr. Ghersi put réussir d'excellents clichés des peintures murales et des sculptures en stuc tibétaines qui sont encore si peu connues. Les auteurs annoncent une série de monographies sur les sanctuaires les plus importants, avec de bonnes reproductions. Les illustrations du présent volume (destiné à un public assez large) aiguisent notre attente.

Otto SCHNEID, *Das Chinesische Vordergrundbild; Tier- und Pflanzenmalerei Ostasiens.* Un vol. in-8°, 84 pp., 16 reprod. simili; broché M. 4.50, cart. M. 5. — Rudolf M. Rohrer, Baden bei Wien.

Au premier abord, cet ouvrage paraît sec; il est court, très concis, la présentation typographique en est dense et monotone, les reproductions minuscules, et la première partie, « historique et descriptive », fait l'effet de trop ou trop peu; de plus le sujet : « les motifs tout en premier plan, notamment les animaux et les plantes, dans la peinture d'Extrême-Orient » semble arbitrairement choisi et difficile à circonscrire en des limites précises. Mais les deux derniers tiers du volume, « Analyse des valeurs esthétiques » et « Essai d'une histoire de l'évolution », se lisent avec un vif intérêt.

« Matériaux et technique; signification du motif (y compris le symbolisme usuel); observation de l'animal et de la plante; problèmes formels : disposition des masses; ligne et tache, surface et espace, couleur et valeur »; ensuite la « question des origines; l'artiste dans la société; développement et apogée, décadence et diffusion; le jugement de la postérité », telles sont les questions très vastes que l'auteur réussit à traiter en 50 pages. Il utilise brillamment les textes; à mon avis, il leur fait, comme la plupart de ses prédécesseurs, la place un peu trop belle : par exemple les anecdotes bien connues relatives aux peintres anciens (jusqu'aux T'ang) ne prouvent pas une survivance de la mentalité primitive (que le trompe-l'œil émerveille et épouvante en même temps) chez les artistes, mais seulement chez une partie de leur public; retrouve-t-on la moindre trace de ce souci sur les pierres ciselées de la sépulture de Tchou Wei, sur le rouleau de Kou K'ai-tche, etc.? En aucun pays et en aucun temps les maîtres de la peinture ne semblent dire la même chose que les critiques d'art; les premiers sont toujours des précurseurs de l'élite, les seconds se haussent rarement au-dessus de la mode du vulgaire; en Chine ils ne sont pas moins bourgeois qu'ailleurs.

Je n'ai pas remarqué beaucoup d'idées ni d'informations absolument inédites, mais la documentation écrite ou figurée est très bien mise en œuvre, et on peut dire que M. Schneid donne dans un minimum de pages une des études les plus substantielles et même les plus compréhensives qui aient paru sur la peinture chinoise.

Notons que l'expression *kie houa* ou *kiai houa* (m.-à-m. « limite-dessin ») est prise par M. Schneid (p. 33) dans le sens de « image limitée », c'est-à-dire paysage à voir d'un seul coup d'œil, en japonais un *kakemono* par opposition au long rouleau, *makimono*, dont on ne voit qu'une partie à la fois. Dans plusieurs passages de M. Sirén, les mêmes mots s'appliquent aux représentations architecturales (souvent imaginaires), épures de rêve où tout est dessiné minutieusement, pour ainsi dire à la règle et au compas.

TRAN VAN GIAP, *Le Bouddhisme en Annam, des origines au XIIIe siècle.* Ext. du *BEFEO*, XXXII, 1.

Travail sérieux basé pour la plus grande part sur des documents inédits, dont les détails sont d'ailleurs intéressants pour les gens du pays surtout. Peut-on encore identifier le site des temples cités par les anciens chroniqueurs? L'auteur ne le dit pas. Il nous démontre que la secte Dhyâna, introduite en Annam moins de 60 ans après l'époque de Bodhidharma, y fut très prospère aux IXe, Xe, XIe siècles.

L'ouvrage est en outre intéressant pour la question du bouddhisme en Chine, et met en relief l'importance de la voie maritime et méridionale qui joua un rôle peut-être aussi effectif dans la conversion de la Chine que la voie terrestre et septentrionale. Il faut en tenir compte dans l'histoire de l'art. Les Japonais, m'a-t-il semblé, ne s'occupent guère que de la voie du nord, où l'on est évidemment beaucoup mieux documenté.

R.A.A. IX, 1. *Livraison de mars* 1935. — *Imprimerie Sainte Catherine, 51, rue du Tram, Bruges (Belgique).*

Observations sur la flore et la faune représentées sur les bas-reliefs de quelques monuments indo-javanais

Comme on le sait, les scènes représentées sur les pilastres, frises et bas-reliefs des divers monuments indo-javanais (1) ont été l'objet de nombreuses études très approfondies, qui nous ont fourni d'intéressants détails concernant les vêtements, ornements, véhicules, bâtiments, etc., de cette époque. Par contre, il est surprenant qu'on ait prêté si peu d'attention aux représentants de la flore et de la faune qui peuplent ces bas-reliefs. Ceci est d'autant plus regrettable qu'on ne s'est évidemment jamais douté de l'intérêt qu'ils pouvaient offrir pour éclaircir certains points concernant l'origine et la distribution de quelques plantes et animaux répandus aujourd'hui partout aux tropiques. Ces sculptures peuvent aussi nous initier à l'étendue des rapports existant en ces temps éloignés entre le continent asiatique et les îles environnantes et contribuer à élucider la question, à quel point la présence de certains animaux d'origine étrangère est due à une importation ou à une immigration plus ou moins récente. Quant aux plantes représentées sur ces panneaux, elles peuvent avoir une valeur éventuelle comme document scientifique pour la géobotanique de l'Inde et de Java en particulier.

Ce qui nous frappe en tout premier lieu, c'est que la plupart des plantes et des bêtes sont généralement représentées sur ces panneaux à peu près de la même manière, d'après un modèle conventionnel, apparemment fixé d'avance, peut-être par la tradition, ce que d'ailleurs Krom a déjà fait remarquer pour les figures des divers personnages représentés sur les bas-reliefs du Boroboudour, modèles qui souvent se laissent retrouver sur les sculptures de l'Inde. Comme exemples classiques, je citerai parmi les animaux le cobra, serpent venimeux du genre *Naja* (FIG. 25 et 34) qui sur tous les monuments indo-javanais et aussi sur quelques monuments de l'Inde est représenté dans la même attitude menaçante, avec le cou dilaté et la tête à demi dressée, et parmi les végétaux, le manguier de l'Inde, *Mangifera indica* (FIG. 2, 4 et 11). Sur les bas-reliefs, il est

(1) Les trois principales périodes de l'évolution de l'art indo-javanais, qui ont donné naissance aux monuments traités dans cet article, comprennent :

1° La période hindoue du centre de l'île (de 700 à 900 environ), où furent édifiés le Boroboudour, le Lara Djongrang (Prambanan), le Mendout, etc.;

2° La période indo-javanaise de l'est de Java (de 900 à 1300 environ), qui donna naissance aux temples Singosari, Djago, etc., et aussi à la piscine de Djalatounda entre autres édifices.

3° La période de Madjapahit (de 1300 à 1500 environ). Comme représentants de cette époque, je citerai entre autres les monuments du groupe de Panataran, le tjandi Tegawangi et vers la fin de cette période, le tjandi Soukouh.

toujours reconnaissable à la façon caractéristique dont il y est représenté. Sa marque distinctive est une couronne de feuilles oblongues et pointues, disposées autour d'un axe central, du milieu duquel pendent trois à quatre fruits de forme obliquement ovale. Nous rencontrons ce modèle avec quelques autres sur un bas-relief de la grotte Indra Sabha à Elura (voir W. Cohn, *Indische Plastik*, 1921, fig. 44), et à Java sur les scènes du Boroboudour (Fig. 2, 4), du Prambanan (Fig. 11) et de la piscine de Djalatounda. Grâce à un certain naturalisme qui, malgré ces formes conventionnelles, prescrites par la tradition hindoue, se manifeste dans l'art indo-javanais, les divers végétaux peuplant les bas-reliefs, qui d'abord nous donnent l'impression d'une grande diversité de plantes, se laissent, au fur et à mesure qu'on les étudie, ramener graduellement à un nombre relativement restreint de formes distinctes, tout en nous permettant d'en reconnaître quelques-unes et de les déterminer. Sans vouloir nous appesantir trop longuement sur ce sujet, nous nous bornerons ici à citer quelques exemples.

***

On peut classer les végétaux et les animaux reproduits sur les bas-reliefs du Boroboudour en deux catégories, c'est-à-dire : 1° ceux qui sont mentionnés dans les textes lesquels ont servi de sujet aux illustrations sur ces panneaux et qui y jouent un certain rôle (ici, les animaux dominent; je citerai les diverses incarnations du Bodhisattva mentionnées dans le *Jātakamālā*, etc.), et 2° ceux qui y peuplent les paysages, sans être toutefois spécialement mentionnés. C'est surtout aux représentants de cette dernière catégorie que nous avons voué notre attention spéciale, car ce sont eux qui peuvent nous donner une idée de la flore et de la faune des Indes il y onze cents ans, et en même temps nous fournir une conception des rapports entre l'homme et la nature vivante de cette époque. Nous ferons observer qu'il s'agit généralement de plantes qui étaient plus ou moins liées à la vie quotidienne, soit par l'usage de leurs fruits comme comestibles, soit comme plantes médicinales, ou encore comme plantes qui jouaient un rôle dans le culte religieux journalier de la famille.

Parmi les arbres fruitiers tropicaux, nous avons reconnu, à part le manguier, dont nous avons déjà parlé antérieurement, le durion des Indes *(Durio zibethinus)*, appartenant à la famille des *Bombacacées* (Fig. 1), remarquable par son gros fruit hérissé à l'extérieur d'épines aiguës; ensuite le mangoustan *(Garcinia mangostana)* de la famille des *Guttifères* (1), avec ses feuilles alternes, entières et oblongues et son fruit arrondi, possédant à sa base les restes subsistants du calice (Fig. 2 à gauche), les jambosiers, *Eugenia aquea* et *E. javanica* (famille des *Myrtacées*), dont le premier possède des fruits en forme de toupie aplatie, tandis que les fruits du dernier sont piriformes (Fig. 3), et d'autres. Quant aux palmiers qu'on peut reconnaître sur les bas-reliefs du Boroboudour, ils y sont représentés par le cocotier *(Cocos nucifera)* (Fig. 4), l'aréquier ou palmier de bétel, *Areca catechu* (Fig. 15) et le borasse, *Borassus flabellifer* (Fig. 6). M. Cammerloher a mentionné le fait assez surprenant que parmi les céréales que nous

(1) On trouve cette plante parfois placée dans la famille spéciale des *Clusiacées*.

rencontrons sur les bas-reliefs, la plante de *riz* manque absolument (1). Nous croyons avoir pu prouver que les épis représentés sur quelques panneaux du socle enseveli du Boroboudour présentent une grande ressemblance avec ceux du panic (FIG. 7), mieux connu sous le nom vulgaire de millet des oiseaux, *Panicum viride β italica* (syn. *Setaria italica*). Dans son récent mémoire sur le *Karmavibhaṅga* représenté sur les reliefs du socle enseveli, M. Krom, lui aussi, parle de panic (« gierstvelden »). Sur un autre panneau, nous voyons à côté d'un ermite assis dans le creux d'un rocher et absorbé dans la méditation, trois plantes que nous croyons pouvoir identifier avec la canne à sucre, *Saccharum officinarum* (FIG. 8) (2).

Parmi les plantes médicinales, je citerai une *Solanée*, le *Datura fastuosa* (FIG. 9) que l'on reconnaît sur un panneau du socle enseveli, et un arbre qui, d'après l'apparence de ses fleurs en forme de clochettes et de ses feuilles composées, doit appartenir à la famille des *Bignoniacées* (il s'agit très probablement d'une espèce du genre *Oroxylum* (FIG. 10) ou peut-être d'un *Stereospermum*), ensuite deux représentants de la famille des *Rutacées*, soit la *Feronia limonia* (FIG. 1 à droite) et l'*Aegle marmelos*. Finalement, je citerai parmi les *Aracées* les feuilles de l'*Alocasia macrorrhiza* (FIG. 13); les inflorescences reproduites sur le Boroboudour et le Prambanan (FIG. 33) que nous prenons pour celles de l'*Amorphophallus variabilis* (FIG. 15 et 33) et, parmi les *Alismatacées*, la flèche d'eau ou sagittaire, *Sagittaria* (FIG. 12 et 1 à droite). Comme représentants des plantes religieuses, je me bornerai à nommer le *Ficus religiosa* (FIG. 9), et les arbres à santal, dont nous croyons reconnaître deux espèces sur un panneau du mur principal de la deuxième terrasse du Boroboudour (3), soit le *Santalum album (Santalacées)*, et le *Pterocarpus santalina (Légumineuses)*, ensuite le lotus, et le nagapushpa *(Mesua ferrea)*, dont la fleur est un attribut constant du Bouddha futur Maitreya (4).

Ce sont surtout trois plantes, le bananier, l'arbre à pain et le kapokier, dont la présence sur les bas-reliefs des temples indo-javanais offre un intérêt tout spécial au point de vue de la géobotanique. M. Cammerloher a le premier en 1922 attiré l'attention sur quelques plantes représentées sur les bas-reliefs du Boroboudour, et entre autres sur le bananier, *Musa paradisiaca*, pour élucider la question de son pays d'origine, laquelle a donné lieu à bien des controverses. Nous rencontrons le bananier sur trois reliefs du socle enseveli (FIG. 15) et, ce qui est plus intéressant, également sur un panneau de la troisième terrasse ; le texte qui lui a servi de sujet, remontant au IIIe siècle après J.-C., a été retrouvé par M. Bosch (5) en 1925 à la Bibliothèque Nationale de Paris (FIG. 16). M. Bakhuizen van den Brink ayant, malgré l'existence

(1) D'après M. E. DE RAADT (*De Afbeeldingen op de Boroboedoer.* De Tropische Natuur, XXI, 1932, p. 10), ce fait est d'autant plus curieux que la culture du riz et le système d'irrigation des rizières étaient, sans aucun doute, déjà connus à Java au IXe siècle, comme l'ont démontré Kern et Brandes en 1889.

(2) Nous avons également cherché en vain le *bambou* sur les reliefs du Boroboudour. Nous l'avons trouvé sur un panneau du tjandi Djawi (datant de 1300 environ), et en dehors de Java sur un bas-relief du Bayon d'Angkor Thom (voir pl. 9 de GROSLIER, *Le Bayon d'Angkor Thom.* Paris, 1910) (fig. 5).

(3) Ce panneau représente l'ermite Bhismottaranirghoṣa au pied d'arbres à santal (fig. 24).

(4) TH. VAN ERP, *Oudheidkundige Aanteekeningen* (Tijdschr. v. Indische Taal-, Land- en Volkenkunde, 54, 1912, p. 435).

(5) F. D. K. BOSCH, *De Beteekenis der Reliefs van de IIIe en IVe gaanderij van Boroboedoer* (Oudheidkundig Verslag, 1929, pp. 179-243).

probable du bananier en Amérique avant sa découverte en 1492, insisté sur l'origine probablement asiatique de la *Musa paradisiaca* américaine, la présence du bananier sur ces bas-reliefs n'a donc rien d'étonnant, surtout si on se rend compte que cette plante était déjà cultivée en Palestine longtemps avant les croisades, et que d'après Bretzl (1), la plante nommée *Ficus indica* par Pline l'Ancien (23-79 après J.-C.) ne peut avoir été que *Musa paradisiaca*. En tous les cas, M. Cammerloher a le mérite d'être le premier a avoir attiré l'attention sur des reproductions exactes du bananier, datant d'une époque précolombienne.

En second lieu, nous citerons l'*Artocarpus*, qui y est représenté par deux espèces, soit le jaquier, *Artocarpus integra* (Thunb.) Merr. (2), originaire des Indes et cultivé dans les tropiques depuis l'antiquité la plus reculée (il est facilement reconnaissable à ses feuilles relativement petites et entières, et à ses fruits composés, plus ou moins oblongs, prenant uniquement naissance sur le tronc et sur les branches, et munis de courtes épines coniques) soit l'arbre à pain, *Artocarpus communis*, avec ses grandes feuilles profondement sinuées et ses gros fruits collectifs, arrondis, pourvus d'épines droites (FIG. 18). Cette dernière espèce est selon certains auteurs (Hooker) originaire de la Polynésie, selon d'autres (Engler) de l'Archipel Malais. En tous les cas, *A communis* est un arbre dont le pays d'origine n'est certainement pas le continent asiatique; les sculpteurs du Boroboudour n'ont donc probablement pu connaître cet arbre qu'à Java même.

Finalement, nous nous arrêterons aux kapokiers, représentés sur quatre monuments javanais datant d'époques différentes. D'après M. V. van Stein-Callenfels, nous rencontrons le kapokier dit sauvage, originaire d'Asie, *Gossampinus heptaphylla* (mieux connu sous le nom de *Bombax malabaricum*), sur les bas-reliefs de deux temples qui représentent des scènes du *Sudamala*, soit sur le tjandi Tegawangi érigé par le prince Rajasawardhana en l'an 1280 Çaka (1357 après J.-C.) (FIG. 19), soit sur le tjandi Soukouh, datant d'environ 1361 Çaka (1438 après J.-C.) (FIG. 20, 21). L'aspect général de cet arbre avec ses feuilles composées palmiséquées et son inflorescence rouge (dans le texte du *Sudamala*, l'arbre est comparé à un géant rouge !) est si typique que l'interprétation de la scène et l'identification ne présentent aucune difficulté.

Ce qui, en surplus, nous offre un intérêt tout particulier, est la découverte d'un arbre chargé de fruits, aux branches horizontales en étages, sur deux reliefs de la piscine de Djalatounda, située dans la résidence de Sourabaya, et portant la date 899 Çaka (977 après J.-C.). Ces arbres, auxquels la structure étagée donne un aspect si caractéristique, ont une ressemblance indéniable avec le kapokier javanais, *Ceïba pentandra* (L.) Gaertn. *var. indica* Bakh. (plus connu sous le nom de *Eriodendron anfractuosum* DC.) (FIG. 22). La ressemblance est d'autant plus frappante lorsqu'on les compare au dessin de cet arbre dans la *Historia plantarum* de Bontius de l'an 1658 (FIG. 23). Ces bas-reliefs de Djalatounda offrent très probablement la plus ancienne représentation du kapokier indo-américain connue jusqu'ici à Java, et peut-être en Asie. Cela

(1) H. BRETZL. Botanische Forschungen des Alexanderzuges. Leipzig, ed. Teubner, 1903.

(2) L'*Artocarpus integra* est facilement reconnaissable sur un panneau du socle enseveli du Boroboudour (fig. 17) et sur une pierre sculptée de la piscine de Djalatounda (fig. 22, à droite).



1b



1a



4



5



2

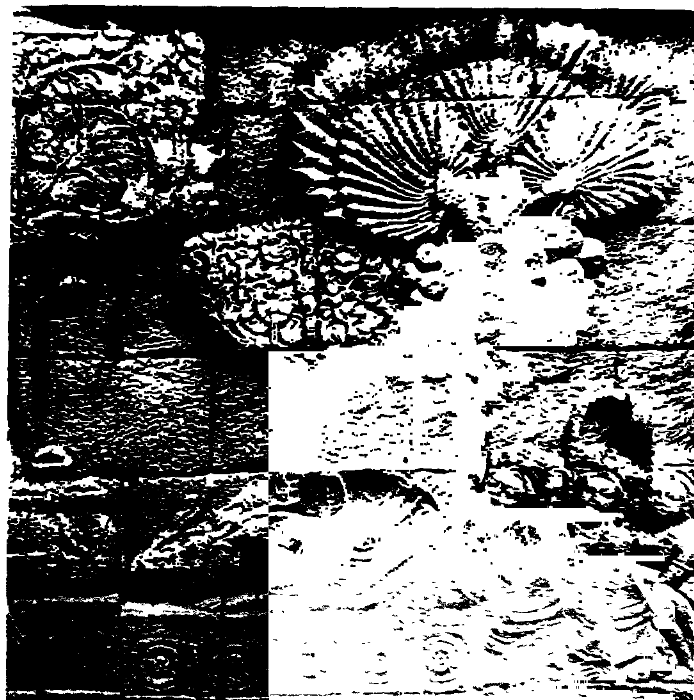


3

1. *a*, durion des Indes, *Durio zibethinus*, et *Feronia limonia*. (Boroboudour, première galerie, série inférieure).
1. *b*, durion des Indes, *Durio zibethinus* et sagittaire, *Sagittaria*. (Boroboudour, socle enseveli).
2. mangoustan, *Garcinia mangostana*, et manguier, *Mangifera indica*. (Boroboudour, socle enseveli).
3. jambosiers, *Eugenia aquea* & *javanica*. (Boroboudour, deuxième galerie, mur principal).
4. manguier, *Mangifera indica*, et cocotier, *Cocos nucifera*. (Boroboudour, socle enseveli).
5. bambou (Tjandi Djawi).


7


10


6


8

6. borasse, *Borassus flabellifer*. (Boroboudour, deuxième galerie, mur principal).
7. panic ou millet des oiseaux, *Panicum viride* ou *Setaria italica*. (Boroboudour, socle enseveli).
8. canne à sucre, *Saccharum officinarum*. (Boroboudour, socle enseveli).
10. arbre appartenant aux *bignoniacées*. (Boroboudour, socle enseveli).



9



14



13



12



11

15

9. *Ficus religiosa* et *Datura fastuosa.* (Boroboudour, socle enseveli).
11. manguier, *Mangifera indica.* (Tjandi Prambanan).
12. sagittaire, *Sagittaria sp.* (Boroboudour, socle enseveli).
13. *Alocasia macrorrhiza.* (Boroboudour, socle enseveli).
14. inflorescences d'un *Amorphophallus (variabilis ?)*, Boroboudour.
15. aréquier (palmier à bétel), *Areca catechu*, panic ou millet des oiseaux, *Panicum viride*, et bananier, *Musa paradisiaca.* (Boroboudour, socle enseveli).



17



20



16

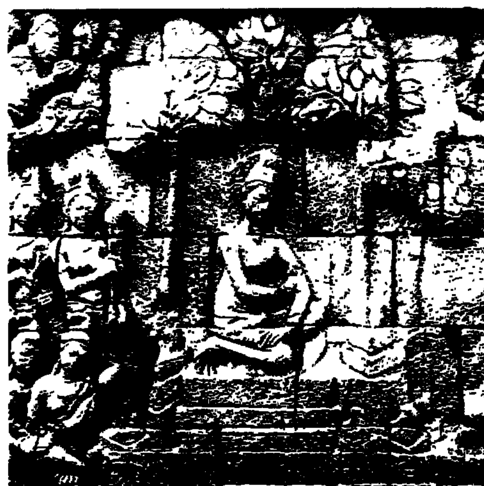


18

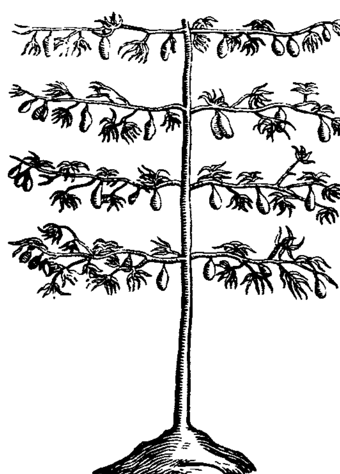
16. bananier, *Musa paradisiaca*. (Boroboudour, troisième galerie, mur principal).
17. jaquier, *Artocarpus integra*. (Boroboudour, socle enseveli).
18. arbre à pain, *Artocarpus communis*. (Boroboudour, socle enseveli).
20. kapokier dit sauvage, *Gossampinus heptaphylla*. (Tjandi Soukouh).



19



24



23

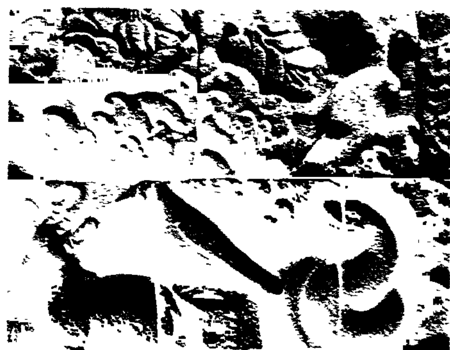


21

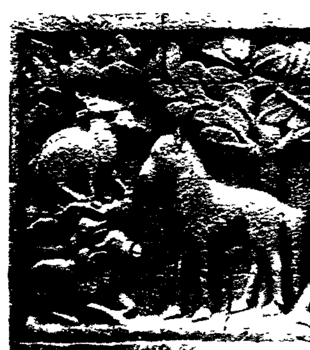


22

19. kapokier dit sauvage, (Tjandi Tegawangi). — 21. kapokier dit sauvage. (Tjandi Soukouh). — 22. kapokier javanais, *Ceiba pentandra* ou *Eriodendron anfractuosum*, et jaquier, *Artocarpus integra*. (Piscine de Djalatounda). — 23. kapokier javanais (dessin extrait de la « Historia plantarum » de Bontius). — 24. arbres à santal. (Boroboudour, deuxième galerie,


25


26


29


28


27


30


31

25. cerf dit muntjac, *Cervulus* ou *Muntiacus muntjac*, *Naja* et corbeau. (Boroboudour, première galerie, balustrade, série supérieure).
26. macaque, *Macacus sp.* à longue queue. (Boroboudour, première galerie, balustrade, série supérieure).
27. *Rhinoceros unicornis*, éléphant et porcs. (Boroboudour, quatrième galerie, mur principal).
28. *Rhinoceros unicornis*. (Tjandi Panataran, médaillon de la première terrasse).
29. zebu, *Bos asiaticus*, cerf dit muntjac, *Cervulus muntjac*, et cheval. (Boroboudour, socle enseveli).
30. buffle commun, *Bos bubalis*. (Boroboudour, première galerie, balustrade, série inférieure).
31. mousang ou louwak, *Paradoxurus hermaphroditus*. (Boroboudour, première galerie, balustrade, série supérieure).



32



34



36



33



35



38



37

32. mangouste ou ichneumon, *Herpestes mungo.* (Boroboudour, première galerie, balustrade, série inférieure).
33. *Amorphophallus variabilis*, pangolin, *Manis sp.* champignons et *Alocasia macrorrhiza.* (Tjandi Prambanan).
34. serpent cobra, *Naja sp.* (Boroboudour, pilastre).
35. caméléon, *Calotes (jubatus?)*, (dos d'un gardien du Panataran).
36. casoar, *Casuarius* (Tjandi Panataran, médaillon de la première terrasse).
37. paon javanais, *Pavo muticus.* (Boroboudour, deuxième galerie, balustrade)
38. cacatoès. (Boroboudour, première galerie, mur principal, série inférieure.)

confirmerait l'opinion de Bakhuizen van den Brink, lequel, dans son étude sur la flore des Indes et sur ses éléments d'origine américaine, a déjà mentionné entre autres parmi ces intrus le kapokier, *Ceiba pentandra*, qui, bien qu'originaire de l'Amérique tropicale, s'est répandu au delà des frontières de sa patrie. D'après lui, ce kapokier était déjà présent en Asie et dans l'Archipel Malais longtemps avant la découverte du nouveau monde. M. Bakhuizen a nommé la forme asiatique de cet arbre *var. indica*, pour la distinguer de la *var. caribaea*, laquelle comprend à la fois le kapokier d'Afrique et le kapokier d'Amérique.

***

Parmi les animaux représentés sur les bas-reliefs du Boroboudour, nous avons réussi à déterminer quelques formes qui avaient jusqu'ici échappé à l'attention générale, notamment le cerf dit muntjac (*Muntiacus* ou *Cervulus muntjac*), qui est facilement reconnaissable à la forme spéciale de ses courtes ramures parallèles, à ses deux proéminences qui font saillie au-dessus des yeux et à ses défenses saillantes (FIG. 25). Les singes que nous rencontrons si fréquemment sur les scènes du Boroboudour, du Prambanan et du Panataran se ressemblent tous. Il ne peut y avoir aucun doute qu'une espèce de macaque à longue queue *(Macacus sp.)* et à museau saillant a dû servir de modèle (FIG. 26). Parmi le troupeau de bêtes représenté sur deux panneaux du Boroboudour (FIG. 27) [l'un représente Maitreya, prêchant aux animaux (troisième galerie), et l'autre le bodhisattva Samantabhadra entouré de bêtes (quatrième galerie)], nous rencontrons le *Rhinoceros unicornis (Rh. indicus, asiaticus)*, que nous retrouvons également sur un médaillon sculpté du Panataran. Sur le Boroboudour, les bœufs sont représentés par le bufle commun *(Bos bubalis)* (FIG. 30) et par le zébu *(Bos asiaticus)*, ruminant d'Asie domestiqué dans l'Inde, reconnaissable à la bosse sur son garrot (FIG. 29). Nous avons également crû reconnaître une espèce de martre très répandue en Extrême-Orient et connue sous le nom de mousang ou louwak (*Paradoxurus hermaphroditus* Pall.) (FIG. 31), ensuite l'ichneumon *(Herpestes mungo)*, une espèce de mangouste reconnaissable à sa longue queue ronde, son corps reposant sur des courtes pattes, son museau affilé et ses courtes oreilles arrondies (FIG. 32) et finalement une espèce de pangolin, *Manis sp.* (genre de mammifère édenté) sur le Boroboudour et sur le Prambanan (FIG. 33) (1).

La plupart des animaux que nous rencontrons sur les bas-reliefs appartiennent, comme nous l'avons déjà fait remarquer antérieurement, à la première catégorie, c'est-à-dire qu'ils sont spécialement mentionnés dans les textes représentés par les sculptures. Comme ces textes proviennent tous de l'Inde, il va sans dire que la plupart

(1) Parmi les mammifères rongeurs représentés sur le Boroboudour, Krom a déjà cité le lapin, l'écureuil et le rat (fig. 7), et parmi les oiseaux, la poule, le canard, l'oie, le cygne, le corbeau, le pigeon, le hibou, l'autour, la caille et le perroquet. En outre, nous rencontrons sur le Prambanan le pélican, et sur le Panataran une espèce de toucan *(bucerotidae)*. Parmi les poissons, je nommerai le dauphin et le requin, et parmi les reptiles le crocodile, la tortue, le serpent *(Naja)*, et sur le dos d'une statue en pierre du Panataran une espèce de caméléon (fig. 35), appartenant au genre *Calotes* (probablement *Calotes jubatus* d'après la forme de sa crête). Les batraciens sont représentés par le crapaud qui se trouve sur un bas-relief du Prambanan, avec des lézards, et les insectes par le bourdon sur un relief du Panataran.

de ces animaux représentés appartiennent à la faune du continent asiatique, mais il est très probable que parmi eux, comme nous l'avons déjà démontré, certaines formes proviennent de l'est de l'Archipel. Je citerai à l'appui de cela le *cacatoès* que nous rencontrons à plusieurs reprises sur les bas-reliefs du Boroboudour (FIG. 38), et de même sur ceux du tjandi Prambanan, et le *casoar*, dont nous avons pu retrouver une reproduction, au sujet de laquelle il est impossible de se méprendre, sur un médaillon en pierre du mur extérieur de la première terrasse du tjandi Panataran (FIG. 36).

Les cacatoès (espèces de perroquets huppés) qui déploient la plus grande richesse de formes en Australie, sont aussi représentés en Nouvelle-Guinée par quelques espèces. Quant au casoar, ces grands oiseaux sans ailes si caractéristiques de la faune australienne, appartiennent au point de vue zoogéographique aux formes les plus intéressantes de la Nouvelle-Guinée. Quelques-unes peuplent les forêts de l'île, et quelques autres espèces vivent dans les îles environnantes, comme Ceram, et à l'ouest de la Nouvelle-Guinée, seulement à Salawatti et aux îles Aroe. Ces deux exemples nous fournissent donc une preuve *qu'il existait un contact entre Java et l'est de l'Archipel probablement dès le* IXe, *et assurément dès le* XIIIe *siècle.*

La présence du paon sur les bas-reliefs nous fournit également des commentaires à discussion. Le genre *Pavo,* très répandu dans le continent asiatique, est représenté en effet à Java par *Pavo muticus,* mais il manque absolument dans les îles intermédiaires de Sumatra et de Bornéo. D'après de Beaufort et d'autres auteurs, cette espèce endémique à Java n'est certainement pas un intrus de récente date, mais est au contraire considéré comme un survivant de vieille origine. Certains caractères distinctifs de cette espèce comme la forme particulière de la huppe, longue et mince, que nous montrent les représentations du paon sur quelques bas-reliefs du Boroboudour (FIG. 37), portent à croire qu'il s'agit de l'espèce javanaise. Étant donné que des oiseaux décoratifs tels que le paon etc., appartiennent à la catégorie des animaux qui de tous temps, en Asie, ont fait partie de l'entourage des princes, il est très probable que le paon dit javanais fut introduit, à l'origine, de l'Inde à Java tout comme les autres bêtes de luxe (éléphants, etc.) qui furent importés et qui accompagnaient la suite des princes de l'Inde.

ALFRED STEINMANN DE PREZ.

Art de Dvāravatī et art khmèr.
Les Buddhas debout de l'époque du Bàyon

Les fouilles exécutées en 1928 au Práḥ Khǎn d'Aṅkor ont fourni une documentation très importante sur l'iconographie bouddhique et, tout particulièrement, sur les représentations du Buddha au Cambodge vers la fin du XIIe siècle A. D. (1).

On a trouvé dans le *gopura* III, est, aile nord, une image du Buddha debout, en ronde-bosse, haute de 1 m. 78 (2). Elle a un *uṣṇīṣa* et une chevelure composés de petites boucles serrées et à peine distinctes, bordées par un liseré qui dessine une pointe au-dessus de chaque tempe (PL. XXV, 1). Les yeux sont mi-clos et le visage, souriant, prend une expression très recueillie. La robe unie couvrant les deux épaules moule assez étroitement le corps et porte, sur le devant, une sorte de ceinture d'où tombe un long pan vertical. Le contour des jambes est assez grossièrement indiqué. Les deux avant-bras et les chevilles sont brisés. C'est en somme, dans les grandes lignes, une reproduction tardive, un peu déformée, du type indien du Buddha tel qu'il prend forme à la fin de l'art Gupta, tel qu'on le trouve d'abord à Sārnāth et dans le Madhyadeça, puis à Ellora, Ajaṇṭā, voire dans l'art Pāla (3).

Or, la statue du Práḥ Khǎn date de la fin du XIIe siècle et on ne peut guère lui trouver sur place un prototype quelconque. Il y a bien eu à l'époque pré-angkorienne (avant 802 A. D.) quelques Buddhas debout, découverts tant dans la province de Tà-Kèv (Cambodge) que dans la circonscription de Trà-vinh (Cochinchine) (4), mais même si rien ne justifie leur attribution à la période d'hégémonie du Fou-Nan (Ier au ve siècle A. D.), même s'ils sont d'une ancienneté assez inégale, les plus récents précèdent cependant de quatre cents ans environ notre image du Práḥ Khǎn. En outre, à une exception près, tous ont l'épaule droite nue, ce qui nous conduit vers un type de représentation entièrement différent.

Après la disparition du Fou-Nan et surtout postérieurement à 802 A. D., le bouddhisme semble occuper une place très effacée chez les Khmèrs. La première inscription bouddhique angkorienne est la stèle de fondation du Bat Čum (953 A. D.) (5), et par la suite les cultes çivaïtes conserveront encore pendant longtemps

(1) Chronique du *BEFEO*, XXVIII, 1928.

(2) *Ibid.*, p. 516. — P. DUPONT, Musée Guimet, *Catalogue des Collections indochinoises*, B. C. A. I., 1931-1934, p. 113. No 4-14. — Reproduit dans I. A. L., VI, II, 1932, pl. VII dr.

(3) V. SMITH, *Indian Sculpture of the Gupta Period*, O. Z., 1913, fig. 17. — BURGESS, *Ancient Monuments of India*, pl. 190, 200, 206. — A. FOUCHER, *Art gréco-bouddhique*, II, fig. 588 et 588*bis*.

(4) H. PARMENTIER, *Art khmer primitif*, I, pp. 323 suiv. — G. GROSLIER, *Note sur la sculpture khmère ancienne*, Études asiatiques E.F.E.O., I, pp. 297 suiv.

(5) G. CŒDÈS, *Religions indiennes du Cambodge et du Laos*, dans *Indochine*, de G. MASPERO, I, 262.

la prédominance. Ces raisons expliquent peut-être que jusqu'au XIIe siècle on ne connaisse au Cambodge l'existence que d'un seul type de Buddha, représenté assis sur le *nāga* Mucilinda. Encore est-ce assez imprévu, car l'art indien n'a jamais beaucoup exploité cet épisode de la légende bouddhique (1). Les images cambodgiennes de ce type se divisent en deux groupes nettement différenciés. On trouve d'un côté un personnage portant *mukuṭa*, colliers, anneaux, diadème, presque identique en somme aux divinités brahmaniques; par comparaison avec quelques pièces à peu près datées et quelques bas-reliefs (2), on peut situer son apparition vers l'époque d'Aṅkor-Vat, c'est-à-dire au moment de l'expansion du vishnouïsme (3). Le deuxième groupe comprend au contraire des représentations typiquement indiennes, ayant l'*uṣṇīṣa* et la chevelure bouclés, la *saṃghāṭi* laissant une épaule découverte (4). L'origine comme la datation approximative de ce dernier type, très probablement antérieur au précédent, restent à déterminer. Des considérations de style pourraient en situer l'origine vers la fin du Xe siècle. Un repère nous est peut-être aussi fourni par un petit monument monolithe découvert auprès du Phnoṃ Srŏk et qui porte une inscription datée de 989 A. D. Quelques autres monuments, identiques quant au style, aux dimensions et à la matière employée, le grès rose, se trouvaient dans le voisinage et l'un d'entre eux avait sur une face un Buddha de type indien, assis sur le *nāga* (5).

Quoi qu'il en soit, ces deux groupes eurent parallèlement une longue durée et survécurent même un moment parmi les images thaies qui se répandirent au Siam, au Cambodge et au Laos dans le courant du XIVe et du XVe siècle. Mais ce n'est pas de ce côté que nous découvrirons des indications intéressantes sur l'origine de notre Buddha debout. Autant on trouve dans l'art khmèr un répertoire élaboré, complètement adapté, quand il s'agit d'images brahmaniques, voire de Lokeçvara ou de Prajñāpāramitā, qui souvent ne font que les reproduire, autant les représentations du Buddha gardent un caractère extérieur, mal assimilé. Il est sans doute venu à diverses époques, et par une voie plus ou moins directe, des modèles indiens pour pallier à l'absence d'une iconographie locale constituée. Un groupe des Buddhas sur le *nāga* en est un exemple; notre image debout du Práḥ Khăn en est un autre.

Jusqu'ici toutefois elle se présente presque seule dans l'art khmèr. On a bien trouvé également quelques têtes isolées, à *uṣṇīṣa* et chevelure bouclés, relevant manifestement du même type, mais faute de savoir à quels corps elles appartenaient, on doit les écarter pour le moment de nos recherches, quitte à y revenir plus loin. Par contre, les fouilles conduites au Siam pendant ces dernières années ont amené la découverte, dans la grotte du Wăt Thăm Krăp, près P'ec'ăbŭri (6), d'une image rappelant notre statue du Práḥ Khăn. La chevelure, l'expression du visage, les particularités de la robe sont identiques. En outre, on voit les avant-bras projetés en avant d'une façon

(1) VOGEL, *Indian Serpent-lore*, pp. 102 suiv.
(2) PH. STERN, *Art khmèr. Essai d'une évolution de la statuaire*, B. C. A. I., 1931-34, p. 29.
(3) Voir une image de ce type dans R. GROUSSET, *Les Civilisations de l'Orient*, II, fig. 153.
(4) Par exemple, *Musée Guimet, Catalogue* p. 90, N° 3-33, pl. VI.
(5) L. FINOT, *Lokeçvara en Indochine*, Études asiatiques E. F. E.-O., I, pp. 251 suiv.
(6) J. Y. CLAEYS, *Archéologie du Siam*. BEFEO., XXXII, 1932, p. 393, pl. XLVIII.



1. Práh Khăn. Gopura III. Buddha debout.



2. Tép Pranàm. Buddha debout.



3. Musée d'Ayudhyâ. Buddha debout.



Buddhas debout. Galeries d'Angkor Vat.

symétrique. Les chevilles sont brisées. D'après M. Claeys, *loc. cit.*, deux têtes de Dvāravatī et une troisième plus nettement khmère se trouvaient à proximité.

Nous avons donc deux statues, originaires l'une du Cambodge et l'autre du Siam, qui présentent dans le détail des affinités telles qu'elles relèvent nécessairement d'un même style. La quadrature du visage, le petit liseré bordant la chevelure, la construction massive du corps montrent sans doute une adaptation conforme à certaines données de l'art khmèr, mais l'origine du type qu'elles représentent n'en est pas élucidée pour autant. Leur datation n'offre pas grande difficulté. Les têtes reproduisent à peu près toutes les caractéristiques de l'art du Bàyon (fin du XIIe, début du XIIIe siècle) : yeux mi-clos, expression mi-souriante et très douce (1). L'image du Práḥ Khằn semble bien avoir été trouvée *in situ*, donc dans un monument de la fin du XIIe siècle. Quant à celle du Wăt Thăm Krằp, quoique se plaçant à un stade assez avancé de l'influence khmère au Siam, elle est certainement antérieure à la deuxième partie du XIIIe siècle, moment où l'influence thaie commence de s'exercer.

La principale difficulté actuelle consiste à déterminer des notions de style en s'appuyant sur deux seules images connues. Mais si nous n'en avons que deux attribuables en effet à la fin du XIIe siècle, il en existe d'autres un peu plus tardives, qui appartiennent à la même école ou plus exactement à l'évolution du même type. Ce sont celles qui garnissent les galeries d'Aṅkor-Vat (PL. XXVI). Nous retrouvons là même chevelure bouclée, même *saṃghāti* couvrant les deux épaules, même ceinture et même pan vertical. En outre, les avant-bras, comme sur la statue du Wăt Thăm Krằp, sont projetés en avant et les mains, intactes, se présentent en *abhaya-mudrā*. On date généralement ces images du XVe siècle, mais sans doute faut-il les considérer comme plus anciennes, pas comparaison avec celles de la fin du XIIe qui nous occupaient plus haut et dont elles ne diffèrent pas énormément. Au même groupe, se rattache la grande statue située dans les parages du Tép Praṇàm (PL. XXV, 2). Entre toutes ces images, il existe évidemment quelques différences de détail; celles dont le visage est intact dénotent même souvent une action grandissante de l'art thai. Mais par une influence en retour assez curieuse elles vont avoir une importance prépondérante dans la constitution de la plus grande école thaie du Siam méridional, celle d'Ayudhyā.

Les limites et les caractères de cette école sont encore aujourd'hui assez mal tracés (2). Nous sommes alors, vers la fin du XIVe siècle, à un moment où l'art thai, qui a évolué très vite, s'achemine vers la décadence. La valeur artistique médiocre des statues, comme leur grand nombre, n'a jamais incité à pousser les recherches très loin; on en trouvera ailleurs les caractéristiques générales (3). Qu'il suffise de signaler ici que l'école d'Ayudhyā comporte des statues en bronze du Buddha debout qui se répartissent en deux groupes. Les unes sont parées et portent une couronne, un collier-pectoral, des bracelets, sans doute à l'imitation d'images khmères. La couronne, ciselée sur le devant seulement, paraît bien n'être qu'une adaptation de l'ancien diadème khmèr; une tête à trois faces de l'art du Bàyon, qui porte déjà une sorte de couronne, semble

(1) PH. STERN, *Art khmèr. Essai d'une évolution de la statuaire*, B. C. A. I., 1931-1934, pp. 29-30.
(2) R. LE MAY, *Archaeology in Siam*, I.A.L. *IV*, II p. 96, fig. 16.
(3) *Art siamois. Les Écoles*, B. C. A. I., 1931-34, p. 57.

2

assez révélatrice à cet égard (1). L'autre groupe, non paré, a l'*uṣṇīṣa* surmonté d'une flamme (2) et se présente sans aucun bijou. Mais, dans l'une et l'autre catégories, le Buddha porte une robe lui couvrant les deux épaules, ornée sur le devant d'une ceinture d'où tombe un long pan vertical. On trouve tantôt les deux mains placées symétriquement en *abhaya-mudrā*, tantôt la main gauche pendant le long du corps.

Or, que découvrons-nous, comme caractéristiques de ce genre, dans l'art thai antérieur? L'école de C'ieng Sèn (XIIIe siècle) a produit principalement des Buddhas assis en *vajrāsana* et *dhyāna-mudrā* ou *bhūmisparça-mudrā*, portant un *uṣṇīṣa* surmonté d'une sorte de bulbe. L'épaule droite est découverte et un pan de la robe, rejeté sur l'épaule gauche, se termine par une double pointe (3). L'école de Sukhodaya (fin du XIIIe, début du XIVe siècle) a donné des images du Buddha assis ou debout; les premières sont en *vīrāsana* et *bhūmisparça-mudrā*, les autres sont représentées marchant et ont généralement la main droite en *abhaya-mudrā* (4). L'*uṣṇīṣa* est surmonté d'une haute flamme, et la robe laisse toujours l'épaule droite découverte, tandis que sur l'épaule gauche passe une longue bandelette. Tous ces détails attestent d'ailleurs une influence cinghalaise (5). Il y a donc peu de détails concordants entre ces statues et celles d'Ayudhyā, qui appartiennent cependant au même art thaï. Sans doute le visage est-il à peu près identique, avec le long nez busqué et le menton fuyant, sans doute la flamme surmontant l'*uṣṇīṣa* nous ramène-t-elle vers le style de Sukhodaya, mais la position des mains diffère le plus fréquemment, la forme de la robe n'est jamais semblable, l'attitude du personnage non plus. Toutes les caractéristiques de l'école d'Ayudhyā, à cet égard, attestent les emprunts faits par les Thais, une fois établis dans le Sud du Siam, et nous ramènent au type étudié au début de cet article.

Il semble bien résulter de ces faits que le Buddha debout du Práh Khằn d'Aṅkor et celui du Wăt Thăm Krằp de Pec'ăb'ŭri, datés tous deux de la fin du XIIe siècle environ, appartiennent à un type iconographique duquel relèvent également les statues de grès du Tép Praṇàm et des galeries d'Aṅkor-Vat, puis certaines images de l'école d'Ayudhyā. On ne peut encore préciser quel lien réunit tout cet ensemble, s'il y a filiation directe ou simplement parenté par rapport à un prototype commun. C'est le hasard des découvertes archéologiques qui place actuellement à la base de ces recherches les deux Buddhas trouvés au Práḥ Khằn et au Wăt Thăm Krằp; leur rôle est très important parce qu'ils sont les plus anciens spécimens connus du type qui nous intéresse, mais les recherches ultérieures montreront peut-être que toute la filiation que nous essayons de déterminer se développe en dehors d'eux, qu'ils constituent seulement des images assez hétéroclites fortement influencées par l'art khmèr. En tout cas, toutes les statues mentionnées plus haut possèdent en commun des caractéristiques qui n'existent nulle part ailleurs, au Cambodge ou au Champa, depuis le VIIe siècle, et que l'art indien a oubliées ou ignorées : personnage non adossé à un stèle, robe couvrant

(1) *Musée Guimet, Catalogue*, p. 128 Nos 4-43.

(2) *Ibid.*, Nos.

(3) G. Cœdès, *Collections archéologiques du Musée de Bangkok*, p. 30, pl. XXXII-XXXIII.

(4) *Ibid.*, p. 32, pl. XXXIV.

(5) P. Dupont, *Sculptures et Tambour de l'Asie du Sud-Est*. Bulletin des Musées de France, novembre 1934, pp. 180-181.

les deux épaules, mains placées le plus souvent symétriquement en *abhaya-mudrā*. Nous constatons en outre la présence constante d'un détail qui ne pouvait être inventé deux fois, du fait même que rien ne justifie sa présence : l'étrange ceinture d'où tombe un long pan vertical, visible sur le devant de la robe seulement.

***

Mais l'origine de ce type de Buddha, tout indien et attesté seulement pour nous à la fin du XII[e] siècle, n'en est pas mieux connue. Les seules statues des Indes avec lesquelles un rapprochement serait admissible sont les toutes dernières de l'art Pāla : nous rencontrons parmi elles des Buddhas debout dont la *saṃghāṭi* couvre les deux épaules. Toutefois, en dehors de cette caractéristique très générale, ils diffèrent sensiblement de nos images : par la technique d'abord, en ce sens que les Buddhas Pālas représentés debout sont invariablement adossés à une stèle, ce qui ne se rencontre pas en Indochine; ensuite, la forme et l'expression des visages, beaucoup plus dures sur les statues Pāla, ne sont guère comparables, la chevelure y dessine une pointe sur le front, la robe est appliquée contre le corps exactement comme un linge mouillé (1). En résumé, la parenté se limite à l'existence d'un ancêtre commun et lointain qui nous ramène simplement dans la filiation des images indiennes du Buddha. Ce que nous cherchons doit être nécessairement plus précis.

Il semble bien que l'apparition brusque, au Cambodge, d'un type sans analogue dans l'art khmèr antérieur, puisse s'expliquer seulement par la survivance, à proximité, d'une école bouddhique ayant maintenu des traditions à peu près oubliées aux Indes mêmes. Quant à en déterminer le lieu, c'est seulement en utilisant conjointement épigraphie et archéologie que l'on y parviendra. Il ne peut s'agir du Cambodge même, région où le çivaïsme prédomina longtemps et où les vestiges bouddhiques, pendant plusieurs siècles, sont à peu près inexistants. Et s'il a jamais existé au Champa une représentation locale du Buddha, c'est celle qui relève de l'art de Ðồng-du'o'ng et paraît attester un lointain souvenir d'Amarāvatī et de Ceylan. L'hypothèse d'une influence indo-javanaise n'est pas à envisager *a priori*. En outre, les images en ronde-bosse du Buddha debout ont toujours été rares à Java, et si l'on se trouve amené à mentionner quelques bronzes en cette région, c'est pour conclure qu'ils sont très anciens. Enfin, la représentation *indigène* du Buddha portant la robe monastique paraît cesser avec l'art de Java Central (VIII[e]-X[e] siècles A. D.); il s'y substitue, dans Java oriental, une image de Vairocana vêtu d'habits princiers (2). Par contre, il semble probable que le Siam et le Laos, régions tôt converties au bouddhisme, lui sont restées fidèles à peu près constamment. A une époque où le çivaïsme était au Cambodge à son apogée, le roi khmèr Indravarman, qui s'en fut après sa mort au « séjour de Çiva », érigeait en 886 A. D. dans ses dépendances laotiennes, à Ban Bŭ'ng Kē, un Buddha Trailokyanātha (3). Dans le Laos occidental, M. Cœdès a montré qu'une colonie mòn, indianisée et boud-

(1) S. KRAMRISCH, *Pāla and Sena Sculpture*, Rūpam, N° 40, 1929.
(2) N. J. KROM, *L'art javanais dans les Collections de Hollande et de Java*, pp. 35-36.
(3) E. SEIDENFADEN, BÉFEO., XXII, 1922, pp. 62-63.

dhique, s'installa à Haripuñjaya au IXe siècle sous la direction de la princesse Cāmadevī. Sept inscriptions môn, relatant des fondations ou des donations à des monastères bouddhiques, datent d'une époque plus tardive mais antérieure à celle de l'hégémonie des Thais. La paléographie les situe postérieurement à celles de Kyanzittha, à Pagan (fin du XIe siècle). Plusieurs mentionnent le roi Sabbādhisiddhi, qui régna probablement au début du XIIIe siècle (1). M. Cœdès a montré également que le territoire de Dvāravatī, qui occupait à partir du VIe siècle au moins le Siam du Sud, était bouddhiste. L'inscription XVI du *Recueil des Inscriptions du Siam*, en sanscrit, provenant du Wăt Mahādhātu de Labapurī et datant vraisemblablement du VIe siècle, célèbre l'érection d'une statue du *muni*. Et quoique l'inscription XVII, en môn, gravée sur un pilier de Sāl Sūṅ, ne mentionne pas le Buddha, « les expressions *sanghapatak*, *upajhay* et la plupart des noms « propres » ne laissent aucun doute sur son caractère bouddhique (2). Quand plus tard Sūryavarman Ier gouverne conjointement le Cambodge et le Siam du Sud, qui restent associés pendant deux siècles et demi, les inscriptions attestent la permanence du bouddhisme. Celle de Sāl Sūṅ (*Recueil*, No XIX, 1022-1025 A. D.) mentionne simultanément les deux observances, celle des *bhikṣu mahāyāna* et celle des *sthavira*, en même temps d'ailleurs que les ascètes pratiquant le *yoga* (3), mais ce détail prouve simplement que l'éclectisme traditionnel des rois khmèrs s'était étendu jusqu'à leurs possessions extérieures. D'ailleurs Sūryavarman Ier, roi bouddhiste dont le nom posthume fut Nirvāṇapada, ne pouvait renier le çivaïsme d'État.

Avant de rechercher maintenant quels indices l'archéologie peut nous fournir, deux observations s'imposent. D'abord, nos recherches concernant un type de statue qui se situe à la fin du XIIe siècle, nous devons évidemment en exclure l'art thai et ses succédanés divers qui, à partir des XIIIe-XIVe siècles se sont uniformément répandus sur le Siam, le Cambodge et le Laos. Ensuite, il a existé dans le Siam Central une école presque complètement khmère, celle de Labapurī. En statuaire, elle ne semble avoir rien donné qui se place avant l'époque d'Aṅkor-Vat (début du XIIe siècle); sa production la plus ancienne est constituée par les Buddhas sur le *nāga*, portant *mukuṭa*, colliers et bracelets, tels leurs répondants du Cambodge. L'activité de cette école s'étant restreinte à l'imitation plus ou moins littérale d'images khmères, ce n'est pas ici que l'on pourra trouver le prototype d'une représentation entièrement nouvelle au Cambodge. Elle donne cependant une indication dans le sens de ce que nous cherchons : c'est qu'un art surtout brahmanique tel que fut l'art khmèr du IXe au XIe siècle, une fois parvenu dans les régions bouddhiques du Siam du Sud, a dû s'adapter et ne produire presque uniquement que des Buddhas sur le *nāga*. « L'épigraphie nous atteste que les diverses religions pratiquées dans l'ancien empire khmèr avaient à Lavŏ leurs desservants et leurs sanctuaires, mais la prédominance à Labapurī des monuments et des images bouddhiques prouve que, même sous la domination khmère, le bouddhisme y avait conservé l'importance qu'il avait au temps de Dvāravatī (4) ».

(1) G. Cœdès, *Documents... Laos occidental*, BÉFEO., XXV, 1925, pp. 17 suiv.
(2) G. Cœdès, *Recueil des Inscriptions du Siam*, II, p. 15.
(3) *Ibid.*, pp. 21 suiv.
(4) *Ibid.*, p. 10.

Une fois exclus de nos comparaisons l'art thai, trop tardif, et l'école de Labapurī, trop spécifiquement khmère pour nous apporter du nouveau et peu ancienne elle aussi, les découvertes archéologiques confirment encore entièrement les renseignements dont nous faisions état plus haut, attestant la prédominance du bouddhisme. Parmi les quelque cinquante pièces qui ne sont ni khmères ni thaies, trouvées au Laos siamois et dans le sud du Siam, on ne connaît guère comme statues brahmaniques que quelques Viṣṇu provenant soit du littoral siamois (1), soit du site de Çrīdeb (2). Le reste ne comporte que des statues du Buddha, en pierre ou en bronze, à l'exclusion de tout Lokeçvara, ce qui peut d'ailleurs nous donner quelques indications sur le genre du bouddhisme pratiqué mais sort du cadre de cette étude. Les caractéristiques de ces images répondent sensiblement, pour la plupart, au type que nous cherchons : crâne et *uṣṇīṣa* bouclés, *saṃghāṭi* couvrant les deux épaules et moulant le corps, mains souvent en *abhaya-mudrā* (3). Le commandant Lunet de Lajonquière avait classé ce groupe comme « hindou non cambodgien » (4). M. Cœdès, par la suite, en a mieux déterminé les caractères en montrant qu'il représentait les plus anciens vestiges archéologiques du Siam et avait dû appartenir au royaume (?) mòn et indianisé de Dvāravatī (5). Deux statues ont pu être datées du VIe siècle par la forme des caractères gravés sur le socle (1). L'archéologie confirme à peu près cette datation.

Mais devons-nous, par analogie, assigner à toutes les autres images de Dvāravatī une ancienneté sensiblement égale ? Si oui, nous nous trouvons dans la même impasse qu'en nous limitant au Cambodge seul; il serait alors aussi vain de vouloir rapprocher les images appartenant au style du Bàyon des statues de Dvāravatī que des Buddhas de Prei-Krabàs, eux assurément pré-angkoriens. Mais il semble bien qu'au Siam et au Laos les choses ne se présentent pas comme au Cambodge et ceci pour deux raisons. D'abord, ce que nous savons de ces deux pays laisse bien supposer que de l'époque de leur indianisation jusqu'au XIIe siècle (pour nous en tenir aux limites de nos recherches) ils n'ont pas cessé d'être bouddhistes. Or mises à part l'école khmère de Labapurī, qui ne semble produire aucune statue avant le XIIe siècle, et les écoles thaies postérieures, on ne trouve dans ces régions que des succédanés divers de l'art Gupta. En ce cas, ou bien nos statues du Buddha s'espacent du VIe au XIIe siècle, l'école se maintenant en même temps que le bouddhisme lui-même, ou bien, si on assigne à toutes les pièces une haute époque, la fabrication de ces images a cessé brusquement sans que rien la remplace, ce qui n'est guère soutenable. Il existe d'ailleurs au Siam un temple, celui de Phimai, khmèr par son architecture mais dont la décoration atteste que vers 1108 A. D. le type du Buddha à robe monastique, tel qu'il existe dans l'art de Dvāravatī, était encore connu. C'est un point sur lequel je reviendrai plus bas. En second lieu, une étude assez serrée de l'art de Dvāravatī montre entre les sculptures qui le constituent des différences sensibles. Les matériaux manquent par trop en Europe pour que l'on puisse essayer un classement complet. Qu'il suffise de dire que les proportions indiennes,

(1) G. Cœdès, *Collections archéologiques du Musée de Bangkok*, pl. IX.
(2) G. Cœdès, *Note sur quelques sculptures de Srīdeb*. Études... R. Linossier, I, 159 suiv.
(3) G. Cœdès. *Collections archéologiques du Musée de Bangkok*, pl. II-IV.
(4) *Domaine archéologique du Siam*. B. C. A. I., 1909, pp. 188 suiv.
(5) G. Cœdès, *Collections archéologiques du Musée de Bangkok*, pp. 21-22.

telles qu'elles apparaissent sur nos images expressément datées du VIe siècle, sont rapidement oubliées; on aboutit assez tôt à des images d'aspect divers, les unes exagérément longues et minces (1), les autres extraordinairement trapues (2); plusieurs ont les bras démesurément longs, les contours des pieds à peine esquissés. Ces constatations sont valables aussi bien pour les statues de pierre trouvées dans le sud du Siam que pour les bronzes, dont quelques-uns proviennent du Laos siamois.



La permanence du bouddhisme au Siam et au Laos, les différences considérables qu'offrent entre elles les pièces de style indien originaires de ces régions et qui en constituent jusqu'au XIIe siècle les seuls vestiges archéologiques, nous permettent donc de présumer la très longue durée de l'art dit de Dvāravatī. Si nous avions beaucoup de monuments datés avec personnages en relief, les précisions deviendraient beaucoup plus faciles à donner. Mais il n'en est rien et on peut d'ailleurs se demander pourquoi nous n'avons retrouvé les vestiges d'aucun temple, d'aucun sanctuaire représentatif de l'art de Dvāravatī, au VIe siècle ou plus tard. Les fouilles de P'ong tük ont bien livré quelques soubassements d'édifices (3), le commandant Lunet de Lajonquière mentionne bien, au cours de son voyage, quelques vestiges informes et d'ailleurs indatables, ces indications paraissent cependant très insuffisantes si l'on suppose une architecture aussi développée que la statuaire. Il semble bien que nous trouvions dans ce qui s'est passé par la suite une explication plausible. En 1929, les travaux de restauration du stūpa That Luong, près Vieng Chan, dans le Laos oriental, ont révélé l'existence d'un monument plus ancien, enrobé dans celui-là (4). Au Laos occidental, le Wăt Phră Thàt de Haripuñjaya (Lambun), construit par Ādiccarāja, est surélevé par Sabbāsiddhi, puis en 1447 Medhaṅkara l'enferme dans un *stūpa* haut de quatre-vingt-douze coudées (5). Les chroniques palies éditées et traduites par M. Cœdès énumèrent souvent les développements apportés à des édifices antérieurs, les modifications au plan des bâtiments, les reconstructions. Les Thais, qui ne faisaient peut-être que suivre un usage antérieur à leur venue, ont pu fort bien, dans le Sud, modifier dès le XIIIe ou le XIVe siècle et rendre inaccessibles pour longtemps des *stūpa* plus anciens.

Il nous manque donc quant à présent des spécimens véritables de l'architecture qui a nécessairement correspondu à la sculpture de Dvāravatī. Par contre il existe trois monuments assez tardifs pour nous montrer la permanence du type qui nous intéresse (Buddha à la chevelure bouclée et à la *saṃghāṭi* couvrant les deux épaules) et, dans une certaine mesure, son cheminement.

Le premier est le temple bouddhique de Phimai (Siam), khmèr de style sauf en ce qui concerne la composition des linteaux. Une inscription datée de 1108 A. D. est dûe à Çrī Virendrādhipativarman Chok Pakula, qui figure parmi les dignitaires représen-

(1) G. Cœdès, *Collections archéologiques du Musée de Bangkok*, pl. III.
(2) *Ibid.*, pl. IV.
(3) G. Cœdès, *Excavations at P'ong tük*, J. S. S., XXI, 3, March 1928, pp. 197 suiv. pl. 8 à 13.
(4) L. Finot, *Archéologie indochinoise*, B. C. A. I., 1931, p. 51.
(5) G. Cœdès, *Documents... Laos occidental*, BÉFEO., XXV, 1925, p. 33.



3



2



1

1. Temple de Phimai. Linteau sculpté.   2. Práḥ Palilai. Linteau sculpté.   3. Temple de Wăt Kŭkŭt.

tés sur le défilé d'Aṅkor-Vat. Elle relate l'érection d'une divinité bouddhique secondaire, une Trailokyavijāya. Le monument lui-même, un peu antérieur, était consacré au Vimāya, terme concernant sans doute le Buddha mais absolument inconnu par ailleurs (1). Or, un des linteaux porte une frise de personnages à l'*uṣṇīṣa* et à la chevelure bouclés, à la robe bouddhique, correspondant aux statues dites de Dvāravatī (Pl. XXVII, 1). Il s'agissait assurément des sept Buddhas que nous retrouvons encore, sur le même monument, assis à l'indienne. Quoique maladroitement traités, ils reproduisent assez exactement le type courant des bas-reliefs de Braḥ Paṭhamacetiya (2). Les têtes sont particulièrement typiques : visage plat, bouche large, arcades sourcilières en relief, yeux allongés vers les tempes. L'adaptation khmère se signale par les pendants d'oreilles piriformes, par les bracelets, par la ceinture orfèvrie, par l'encadrement polylobé. La *mudrā* est singulièrement mal rendue mais, compte tenu des nécessités du relief, les mains semblent bien être placées symétriquement en *abhaya*. Sur certaines images, et notamment sur celle de l'extrême gauche, un long drapé vertical est visible au-dessous de la ceinture, à peu près tel que nous le retrouvons sur la statue du Wăt Tham Krap; c'est sans doute là l'origine de cette étrange bandelette dont on constatait la présence constante dans l'art postérieur. Entre les Buddhas s'intercalent de petits adorateurs à peu près identiques aux auditeurs du « Premier sermon » sculptés à Braḥ Paṭhamacetiya. Ils portent une coiffure complètement unie et sont assis à la javanaise. Ce premier relief vient donc témoigner que sur un monument khmèr édifié au Siam dans les premières années du XIIe siècle, on représentait des Buddhas conformes à la tradition locale de Dvāravatī, et par suite que cette tradition existait encore.

Le deuxième relief dont il nous faut faire état ne se trouve plus au Siam, mais au Cambodge même. Il appartient au Práḥ Palilay d'Aṅkor que des raisons de style placent approximativement au milieu du XIIe siècle. Sur les linteaux nord et sud se trouve une image du Buddha tandis qu'à l'est et à l'ouest sont placés respectivement Brahmā et Indra sur Airāvata (3). La même alternance se retrouve sur les frontons. Les linteaux sont du type le plus courant au XIIe siècle, avec tête de monstre, branche centrale et pendeloques. Mais dans la partie supérieure décorée ordinairement d'une divinité brahmanique, nous voyons un personnage à chevelure bouclée et *samghāṭi* portant les mains en *abhaya-mudrā*, aussi maladroitement traitées que sur le relief de Phimai; nous retrouvons sur lui, en outre, une sorte de ceinture d'où tombe un long pan vertical (Pl. XXVII, 2). A ce moment, nous sommes à une date toute proche de celle du Buddha du Práḥ Khăn, et les analogies de détail que présentent les deux images permettent de considérer la filiation comme à peu près établie.

L'intérêt des reliefs de Phimai et de Práḥ Palilay est qu'ils se rencontrent dans les régions mêmes où sont circonscrites nos recherches et au point de contact entre les deux arts qui nous intéressent, art khmèr et art siamois. Il existe un troisième monument, situé au Laos, qui nous montre simplement qu'en plein XIIIe siècle, et

(1) G. Cœdès, *Épigraphie du Temple de Phimai*, BÉFEO., XXIV, 1924, p. 345.
(2) G. Cœdès, *Recueil des Inscriptions du Siam*, II, pl. VII.
(3) H. Marchal, *Le Temple de Práḥ Palilay*. BÉFEO., XXII, 1922, pp. 119-120, pl. XII.

avant toute influence thaïe, la tradition instaurée par l'école de Dvāravatī subsistait encore. C'est le Wăt Kŭkŭt, proche de Haripuñjaya (Pl. XXVII, 3) (1). Tout auprès de ce temple fut trouvée une stèle de fondation datée de 1218 A. D. et dûe au roi mòn Sabādhisiddhi qui combattit contre les mòn-khmèrs de Labapurī (= Louvo). Un passage des chroniques traduites par le P. Schmidt dans les *Mémoires de la Mission Pavie* indique que le roi « prit les soldats des deux armées et leur fit construire un monument à quatre faces, à l'ouest de Haripoun. Il y plaça trente statues du Buddha, en souvenir de sa victoire sur Louvo et le nomma Maha Pol Chedy ». Il n'y a pas au Wăt Kŭkŭt trente statues du Buddha, mais bien quinze sur chaque face, ce qui en fait soixante au total. M. Cœdès ajoute qu'un hameau situé à proximité porte le nom de San Măháp'on qui rappelle le Maha Pol précédent, et que deux stèles en mòn trouvées dans les mêmes parages parlent de restauration. De toute manière, cet édifice de briques, comme le petit monument voisin, ne peut être très ancien. Les Buddhas qui le décorent sont en briques revêtues de stuc et sans qu'on puisse dater exactement cette technique, il faut signaler que nous la retrouvons principalement dans l'art birman des XIIIe-XIVe siècle et sur les monuments du Siam Central qui datent du XIVe ou du XVe siècle (2). D'ailleurs que Sabādhisiddhi ait été le constructeur ou le restaurateur du Wăt Kŭkŭt, le fait n'a pas grande importance, car ce que nous cherchons seulement c'est la démonstration qu'à une époque assez basse (XIIe-XIIIe siècle) la tradition instaurée par l'art de Dvāravatī subsistait encore.

Les Buddhas décorant le monument ont un tout petit *uṣṇīṣa* et une *saṃghāṭi* moulant étroitement le corps (3). La main gauche est pendante, la droite est relevée contre la poitrine. Ces images, diffèrant totalement du type Pāla, se rapprochent par contre de quelques statues birmanes, ce qui à première vue semble assez normal. Le plan de l'édifice lui-même, construit en briques, n'est pas sans présenter quelque étrangeté. Il comporte cinq étages de hauteur décroissante, en retrait les uns sur les autres, reposant sur un soubassement très détérioré. Trois Buddhas debout décorent chaque face de chaque étage. Ils se tiennent dans des niches à arcature polylobée et à pilastres rappelant la décoration khmère du XIIe siècle. M. Claeys, ayant rapproché le Wăt Kŭkŭt d'un monument de Ceylan, le Sat Mahal Prasada, semble avoir conclu à son origine cinghalaise (4). Cette hypothèse soulève deux objections : d'abord, les Buddhas debout cinghalais, pour autant qu'ils nous soient connus, portent la *saṃghāṭi* laissant une épaule nue, ce qui n'est pas le cas ici. Ensuite, le Sat Mahal Prasada a un caractère tellement exceptionnel dans l'architecture cinghalaise que le seul auteur à l'avoir spécialement étudié, Bell, a voulu en faire un monument khmèr (5). Ce n'est évidemment pas exact, mais il s'ensuit que l'origine de ce type d'édifice reste à déterminer, sans qu'un tel travail entre d'ailleurs dans le cadre de nos recherches.

Les reliefs de trois monuments nous ont donc permis d'établir qu'au XIIe, voire

(1) Claeys, *Archéologie du Siam*, BÉFEO., XXXI, 1931, pp. 429 suiv. — G. Cœdès, *Documents... Laos occidental*, p. 85.

(2) Fournereau, *Le Siam ancien.*

(3) Claeys, *Archéologie du Siam*, p. 431, fig. 59.

(4) *Archéologie du Siam*, p. 435.

(5) *Archæological Survey of Ceylon, Annual Report*, 1903, pp. 14-16 et pl. 13-15.


1


5


3


2


4


6



7

1. Tête de Buddha; style de Labapurī.
2. Wăt Paranivesa. Buddha debout.
3, 4. Wăt Paranivesa. Tête de Buddha.
5. Bayon. Tête de Buddha.
6, 7. Bayon. Buddha.

au XIIIe siècle, l'art bouddhique de Dvāravatī était encore connu. Il faudrait voir maintenant si quelques comparaisons plus directes ne nous sont pas permises, limitées à la ronde-bosse seule, et quelles influences l'art khmèr a pu subir dans sa dernière phase, qui fut en même temps sa phase bouddhique. Il existe d'abord quelques têtes appartenant au style de Labapurī et datant approximativement de la fin du XIIe siècle (PL. XXVIII, 1) qui ont presque exactement les traits des Buddhas de Phimai : visage plat aux arcades sourcilières en relief, aux pommettes saillantes, à la bouche très large, yeux mi-clos conformément à la tradition indienne. A côté de ces détails, la coiffure à rangées de boucles en croissants, l'*uṣṇīṣa* décoré de pétales et terminé par une sorte de cône lisse rentrent dans les caractéristiques khmères de l'époque du Bàyon. Enfin, le double liseré perlé qui borde la chevelure est particulier aux productions de Labapurī. L'identification de ces têtes est assez incertaine. Rien n'autorise à croire qu'il s'agissait de Bodhisattvas : Lokeçvara est représenté presque seul dans l'art khmèr du XIIe siècle, et toujours sa chevelure porte le dhyāni-buddha Amitābha. Il faut donc penser que nous avons affaire à des Buddhas, malgré les étrangetés de l'*uṣṇīṣa* et de la coiffure.

Un autre groupe de têtes a subi, plus nettement encore, la même influence. Ce sont celles que l'on signalait au début de ce travail, étroitement parentes de l'image trouvée au Práḥ Khăn d'Aṅkor (1). Les unes sont sans doute attribuables à des Buddhas debout, mais les autres appartenaient, et appartiennent encore, à des Buddhas sur le *nāga* du type indien, dérivant des images des Xe-XIe siècles citées p. 64. La plupart, grâce aux caractéristiques qu'elles présentent, méritent un rapprochement spécial avec la statuaire de Dvāravatī, rapprochement limité évidemment, car l'insuffisance des matériaux dont on dispose en Europe interdit d'instituer une comparaison globale entre style du Bàyon et art de Dvāravatī. Une statue de ce dernier groupe a été trouvé au Wăt Paranivesa (PL. XXVIII, 2). Elle n'est pas datée mais pour bien des raisons il y a lieu de la considérer comme tardive. Les arcades sourcilières n'ont plus l'aspect d'une masse en fort relief, qui caractérise les statues de haute époque; elles sont complètement dissociées. Le corps est replet, assez mal traité, la forme des jambes et des pieds est à peine esquissée. Enfin, les détails du socle en forme de lotus sont déformés : nous ne trouvons plus la représentation typique comportant plusieurs rangées de pétales séparées par une cannelure horizontale, mais au contraire une petite plate-forme, basse et trop large, décorée d'une triple doucine et de trois rangées de courtes feuilles, ce qui est un véritable non-sens. Le corps est en somme sculpté de la même façon que celui du Buddha debout trouvé au Práḥ Khăn d'Aṅkor : formes assez épaisses, aux contours juste esquissés, jambes grossièrement rendues. Or, en confrontant la tête du Buddha du Wăt Paranivesa avec les quelques autres mentionnées plus haut, on constate une frappante identité d'expression : développement presque identique des arcades sourcilières, mêmes yeux mi-clos, même nez légèrement busqué, même bouche, même léger sourire, mêmes proportions générales du visage.

Nous en arrivons ainsi à examiner de plus près la statuaire khmère de la deuxième

(1) P. DUPONT, *Musée Guimet, Catalogue*, p. 115 N°s 4-16 et 4-17. — H. MARCHAL, *Le Temple de Práh Palilay*, pl. XV, *a*, *b*, *c*.

partie du XIIe siècle. M. Stern, dans son dernier travail sur cette question, notait que dans le style du Bàyon l'évolution générale de l'art khmèr paraissait rompue (1). Il y avait substitution d'un type nouveau aux modèles qui, à travers bien des variations, s'étaient maintenus au Cambodge depuis le IXe siècle. On ne trouvait plus ni la coiffure à *mukuṭa*, ni les yeux en amande, ni la construction carrée du visage. Il y avait trace d'une influence extérieure indéniable, influence toute indienne et surtout rappelant des types désormais disparus aux Indes mêmes. Le problème se pose donc pour la statuaire du Bàyon en général comme pour le Buddha debout du Práḥ Khǎn d'Aṅkor pris isolément, et la solution ne paraît pas différente. Elle est peut-être moins nette du fait qu'à l'époque du Bàyon les types les plus divers apparaissent. Nous devons cependant admettre, ici encore, l'existence à côté de l'art khmèr, jusque-là surtout brahmanique, de l'école bouddhique de Dvāravati, ayant conservé le type indien du Buddha. Et c'est l'expansion du bouddhisme au Cambodge, dans le courant du XIIe siècle, qui a favorisé l'apparition de ces têtes aux cheveux bouclés et aux yeux mi-clos, où l'adaptation khmère se signale simplement par quelques détails, parfois le liseré bordant la chevelure, parfois la forme bifide du menton Ce type a ensuite influencé avec plus ou moins de force, plus ou moins de durée les créations ultérieures jusqu'au début du XIIIe siècle.

* * *

Nous voici donc au terme d'une démonstration assez longue qui peut se résumer ainsi : le Buddha debout du Práḥ Khǎn d'Aṅkor évoque brusquement au Cambodge, vers la fin du XIIe siècle, un type de facture indienne que les Khmèrs n'avaient pas connu antérieurement si l'on met à part quelques statues pré-angkoriennes, de quatre ou cinq siècles plus anciennes. Aux Indes, les statues Pāla, avec lesquelles seules un rapprochement direct est possible, représentent un Buddha debout adossé à une stèle et de facture très médiocre; son aspect répond mal au prototype que nous cherchons. D'autre part, les caractéristiques de notre statue se retrouvent sur des images postérieures, khmères ou thaies, et notamment sur les bronzes de l'école d'Ayudhyā.

L'origine d'un tel type ne peut guère s'expliquer que par la survivance, à proximité, d'une école reproduisant les modèles indiens de haute époque. Or, le Siam et le Laos, constamment bouddhiques, n'ont laissé comme vestiges archéologiques, en dehors des images thaies, trop tardives pour être ici prises en considération, et des statues khmérisantes de Labapurī, que des statues appartenant à l'art dit de Dvāravatī et répondant aux caractéristiques du Buddha du Práḥ Khǎn. Ces dernières offrent entre elles des différences suffisamment nettes pour pouvoir s'échelonner sur une longue période et, si on assigne à toutes une haute époque, on ne peut expliquer ultérieurement une interruption totale dans la fabrication des images, fabrication qui aurait seulement repris à Labapurī au temps des Khmèrs et dans le reste du Siam au temps de Thais. Outre que des comparaisons directes sont possibles entre images de Dvāravatī et Buddhas cambodgiens du style du Bàyon, trois monuments nous

(1) *Art khmèr, Essai d'une évolution de la statuaire*, p. 29.

attestent la permanence de ce type: Phimai, au début du XIIe siècle, au Siam, le Práḥ Palilay, dans le courant du XIIe siècle, à Aṅkor, et le Wăt Kŭkū̃t, au XIIIe siècle, au Laos siamois.

La statuaire khmère à l'époque du Bàyon semble d'ailleurs, dans son ensemble, avoir subi plus ou moins fortement l'influence de l'art de Dvāravatī. Il est vrai que c'est le temps où un vaste répertoire bouddhique devient nécessaire alors que rien, antérieurement, n'avait préparé les Khmèrs à le constituer.

PIERRE DUPONT.

Notes sur l'art khmèr à son apogée

Ce qu'on pourrait appeler l'art khmèr proprement dit, c'est-à-dire cet art arrivé à son stade de perfection, est loin d'être simple: c'est un composé d'éléments divers où se retrouvent des influences aussi bien océaniennes qu'hindoues ou méditerranéennes. J'ai noté ailleurs les similitudes que présentent certains motifs ou quelques procédés de construction khmèrs avec ceux que l'on retrouve dans les arts anciens de l'Amérique centrale (Mexique, Pérou, etc.), similitudes que tous les voyageurs venant de ces derniers pays n'ont pas manqué de relever à Aṅkor.

D'autre part les rapprochements que l'on peut établir entre le décor de l'art khmèr classique (du xᵉ au xiiiᵉ siècle A D), et celui de notre art médiéval français frappent également les voyageurs qui arrivent au Cambodge après avoir visité l'Inde.

Quelque chose de l'atmosphère classique occidentale imprègne certains temples d'Aṅkor de la dernière époque : on n'éprouve pas devant eux, quand on les voit pour la première fois, l'impression déconcertante d'étrangeté que l'on ressent devant les temples hindous. A Aṅkor Vat, par exemple, l'équilibre des masses, la savante ordonnance des lignes composantes et une juste proportion des ensembles rappellent à l'esprit les principes directeurs que notre tempérament latin a puisés dans l'antiquité grecque et romaine.

Je parlerai surtout ici de l'art khmèr évolué, arrivé à sa dernière époque, c'est-à-dire de l'art de la fin du xiᵉ siècle et du xiiᵉ siècle, quand les périodes de tâtonnements et d'influences venues de l'Inde ont disparu et qu'il est arrivé à dégager sa personnalité et ce qui le distingue des autres arts extrême-orientaux. C'est, en effet, à cette époque que les premiers modèles suivis au début se sont si littéralement transformés et modifiés qu'il en résulte un art nouveau pour ainsi dire : époque d'ailleurs d'assez peu de durée, car à la fin du xiiᵉ siècle, par un phénomène qui n'a pas encore été bien analysé, avec Jayavarman VII, il se produit une sorte de bouleversement dans l'art khmèr avec même un retour en arrière et quelques reprises des influences du début.

Je voudrais prendre quelques motifs empruntés par le Cambodge à l'Inde (et dont l'origine se reconnaît si nettement dans l'art khmèr pré-ankoréen des viiᵉ et viiiᵉ siècles) pour en montrer la transformation ou même la disparition dans l'art du xiiᵉ siècle.

***

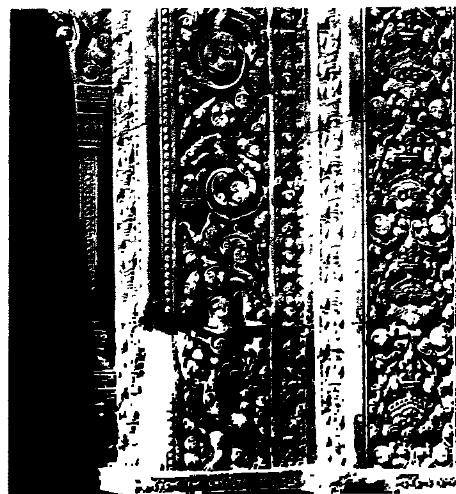
Le motif le plus frappant, peut-être, sous ce rapport est le nāga polycéphale conçu par les sculpteurs hindous sous une forme purement animale, le cobra à capuchon, avec la seule innovation de la multiplication des têtes en éventail. Le rappel de la forme



1



2





3

1. Angkor Vat. — Porche central des entrées occidentales.
2. Angkor Vat. — Façade Est des entrées occidentales.
3. Bantãy Srei. — Pilastre du sanctuaire central.

hindoue est très visible dans le serpent rampant formant balustrade à Bakoṅ, par exemple (IXe siècle), ou à Kòḥ Ker (Xe siècle); mais je ne crois pas qu'à Amarāvatī, pas plus qu'à Bhārhut ou à Mathurā, les nāgas polycéphales représentés en bas-reliefs puissent entrer en comparaison avec le puissant motif du nāga khmèr en ronde bosse utilisé en about de balustrade tel qu'il apparaît à Aṅkor Vat ou à Bĕṅ Mālā. La richesse ornementale et la cambrure de la silhouette à la fois élégante et puissante de ce nāga montrent à quel degré l'artiste khmèr a su s'élever en transposant un motif purement naturaliste en un élément décoratif composé et traité dans le seul but de s'harmoniser avec un ensemble architectural pour produire un effet esthétique véritablement magistral.

Le nāga ici fait corps avec l'architecture du monument : que l'on regarde par exemple le porche central des entrées occidentales d'Aṅkor Vat et l'on verra la savante préparation des lignes et des formes qui frappent le visiteur en arrivant devant l'enceinte du temple (Pl. XXIX, Fig. 1); le nāga, les apsaras des murs, les frontons étagés, tout cela se combine avec la silhouette des soubassements, des galeries et des tours pour constituer un ensemble architectural. Il ne s'agit plus de commémorer ici tel ou tel épisode de la vie du Buddha, une hypostase du Dieu Viṣṇu au repos, en un mot d'illustrer un texte mythologique ou religieux, le sculpteur khmèr a fait œuvre à la fois de décorateur et d'architecte. Et c'est là à mon sens la grande différence qui sépare le nāga khmèr du XIIe siècle du nāga originel hindou qui a servi de point de départ, c'est là qu'on peut saisir la distance qui sépare ces deux motifs. La façon même dont le nāga est traité, stylisé à outrance, couvert d'une décoration florale, qui utilise la tête de Kāla, dont il sera question un peu plus loin, entourée d'entrelacs et rinceaux, avec ses têtes crêtées d'un motif qui leur fait une sorte d'auréole flamboyante, tout indique un souci plastique de formes ou de lignes où ne transparaît plus aucune préoccupation mythique.

Il est curieux de noter à propos de ce motif qu'à l'extrême période de l'art khmèr, dans le dernier sursaut que lui a communiqué le roi mégalomane Jayavarman VII, avant que les guerres et les invasions aient tari à tout jamais la source de l'inspiration artistique khmère, il semble qu'on puisse constater, sinon absolument une reprise des anciens motifs hindous abandonnés, tout au moins, comme je l'ai déjà dit, un retour en arrière vers des formes moins pures, plus surchargées et plus barbares.

Ainsi le motif du nāga about de balustrade à l'époque du Bàyon perd une partie de sa belle pureté de ligne architecturale pour se compliquer et se surcharger du motif du garuda central; et justement le rappel du mythe intervient ici pour symboliser la lutte entre la monture de Viṣṇu et le peuple nāga. De même le nāga redevient un motif religieux allégorique quand son corps déployé et soutenu par des géants de chaque côté des entrées des temples ou des villes réalise le mythe du Barattement.

Il y a là comme une reprise de l'inspiration hindoue où les personnages et les animaux s'adossent, se cabrent, se superposent contre les piliers ou devant les entrées de temples sans le moindre souci de composition architecturale ou esthétique.

C'est également à l'époque du Bàyon qu'on voit surgir ce motif, l'éléphant sortant de face à mi-corps des soubassements ou des portiques, motif qui rappelle les éléphants des vérandahs de Kārlī et qui tient plus de la sculpture que de l'architecture. Cette représentation d'un éléphant qui semble muré partiellement dans une maçonnerie

est, il faut bien le reconnaître, plus curieuse que réellement belle. L'art khmer avait auparavant connu l'éléphant isolé en ronde bosse (Bākoṅ, Mébŏn oriental, Phīmānàkàs) mais jamais ainsi bizarrement conçu.

A l'époque du Bàyon appartient aussi ce monstre architectural qu'est la tour à quatre visages (fort admirée d'ailleurs en général par les visiteurs d'Aṅkor), symbole qui, au point de vue construction, est un défi au bon sens et à la logique. Toutes ces fautes de goût que le style khmer de l'époque du Bàyon accumule et qui n'existent pas à l'époque précédente, semblent marquer un retour vers l'inspiration des temples de l'Inde. Comme me l'écrivait un architecte hollandais après avoir visité les principaux temples de l'Inde : « Les Indiens ne sont pas architectes, ce sont des sculpteurs ». Et il expliquait sa pensée en montrant le nombre de monuments sculptés par eux dans le rocher et dont les temples postérieurs se ressentent encore. Il faut bien reconnaître en effet que le Bàyon relève plus du rocher sculpté que de la construction architecturale (Pl. XXXIII, Fig. 14).

Si nous considérons le chapiteau, nous pouvons constater que la forme très classique que l'on voit aux piliers khmers n'a pas son équivalent dans l'Inde, sauf dans la province du Kachmir; mais c'est là une exception qui « ne se maintient pas longtemps » (1). D'ailleurs même au Kachmir le profil des moulures ne présente pas ce galbe si classique et si pur de forme que l'on peut voir au porche ouest des entrées occidentales d'Aṅkor Vat. Il est même curieux de remarquer que si ce modèle de chapiteau provient comme origine du Kachmir, il se rapproche beaucoup plus du modèle grec au Cambodge que dans l'Inde. Je renvoie pour le détail à la comparaison faite par M. Groslier entre le profil du chapiteau d'Aṅkor Vat et celui du temple de Thésée (*A.A.K.*, II, fasc. 3, pl. 342).

Ce motif du chapiteau khmer, plus ou moins camardé aux époques précédentes (Kòḥ Ker, Tà Kèo, Prè Rup, etc.), se montre arrivé à son point de perfection au XIIe siècle où le profil du dorique grec est suivi de très près.

Le retour aux formes anciennes, moulures plus molles, profils moins nerveux, se retrouve dans les chapiteaux des piliers de l'époque du Bàyon, qui sont loin d'avoir le pur et nerveux profil de ceux d'Aṅkor Vat.

Prenant le fronton, je rappellerai ici sans y insister, me permettant seulement de reporter le lecteur à la très intéressante et très complète étude que Mme la Comtesse de Coral Rémusat a consacré à ce motif dans *Indian Art and Letters* (VII, no 2, p. 110), la transformation subie par l'arc en fer à cheval du début de l'architecture hindoue et conservé dans l'art pré-aṅkoréen à peu près semblable : cet arc dans la fin de l'art khmer classique est devenu un arc multilobé rappelant d'assez près l'arc ogival gothique; on peut y joindre l'évolution du linteau (Ph. Stern, *Évolution du linteau khmèr*, *R.A.A.*, VIII, 4). Ce motif qui surmonte à toutes les époques la porte et les fausses portes des temples khmers laisse très facilement deviner au début le souvenir de l'arc ou du baldaquin en bois, décoré de guirlandes, fleurs et pendentifs d'où il tire son origine. A la fin de l'art classique au contraire le linteau ne constitue plus qu'une simple dalle de pierre décorée de rinceaux en volutes : la guirlande directrice s'échappant de chaque

(1) Ph. Stern, *L'Inde antique et la Civilisation indienne*, p. 413.

côté de la tête centrale de Kāla et qui restait la seule survivance du motif initial en baldaquin a elle-même disparu.

Chose bizarre accentuant bien cette disparition, il semble que ce soit au fronton surmontant le linteau que revienne le rôle de former le cadre supérieur de la porte ; on dirait même que pour préciser mieux la chose, les Khmers soient venus placer la tête de Kāla, comme on le voit assez souvent à la dernière époque, au sommet du fronton où son rôle se rapproche un peu de celui que joue le même motif à Java.

Les frontons superposés en cascades, comme j'ai pris l'habitude de les désigner, et marquant les ressauts et décrochements en saillie des pignons de galerie dont le préau cruciforme d'Aṅkor Vat présente des exemples très heureux sont encore une des belles trouvailles à la fois décoratives et architecturales de la deuxième époque de l'art khmer classique.

L'apparition de la tête de Kāla sur les linteaux khmers peut être considérée comme un souvenir de l'ancienne civilisation occéanienne qui a laissé des traces aussi bien en Amérique, qu'à Java, à Bāli et en Chine.

Madame de Coral Rémusat dans l'article cité plus haut (p. 114) dit en effet en parlant de ce motif: «Its resemblance with the Chinese t'ao-t'ie and even with certain monstrous figures in Maya art would suggest some non-Indian origin ».

Se tourner toujours et exclusivement vers l'Inde quand on parle des arts d'Extrême-Orient est une erreur, à présent que se dégagent de plus en plus les influences venues de l'Est. Comme l'a dit M. Jean Buhot dans un de ses comptes-rendus bibliographiques de la *Revue des Arts Asiatiques* (tome VII, n° 4, p. 248) : « Le moment est peut-être venu d'étudier l'art indonésien et polynésien non plus comme un compartiment isolé de l'art « sauvage » mais comme une composante de l'Asie civilisée; il nous semble que les chaînons ne manqueraient pas entre ces groupes d'une part, l'art hindo-javanais et l'art chinois d'autre part ». On pourrait y ajouter l'art khmer né dans un pays où l'élément autochtone primitif est nettement d'abord mélanésien puis indonésien.

La tête de monstre, dite aussi tête de Kāla (et c'est ce dernier terme déjà adopté par Mme de Coral Rémusat que je retiendrai) présente dans l'art khmer une importance considérable mais qui vers la dernière période, où elle se multiplie à profusion sur les murs et dans la décoration des temples, se borne à un simple rôle purement ornemental. Là encore le même phénomène déjà constaté pour le motif du nāga intervient : la tête de Kāla a perdu tout souvenir de la légende d'où elle est née. Alors qu'à Bāli et à Java elle présente ce caractère de face un peu grimaçante et terrible qui accentue son rôle prophylactique d'écarter les mauvais esprits de l'entrée des temples, au Cambodge vers le XIIe siècle ce n'est plus qu'un simple élément décoratif que le sculpteur répète à satiété et utilise un peu au hasard dans sa décoration.

C'est ainsi qu'au temple d'Aṅkor Vat, par exemple sur le mur est du pavillon des entrées occidentales, cette tête est employée en semis sur le décor du fond derrière les devatas (Pl. XXIX, FIG. 2); elle garde cependant son rôle de motif central au-dessus des arcs dans l'encadrement triangulaire qui surmonte soit un des motifs de la jolie frise d'animaux qu'on voit à cet endroit, soit les devatas près des entrées principales.

A l'époque du Bàyon cette tête de Kāla intervient de plus en plus dans le décor des temples, au-dessus des fenêtres à Tā Prohm et à Práḥ Khàn parmi les entrelacs

et les rinceaux; à la terrasse royale devant l'entrée du palais d'Aṅkor Thom, elle se mêle aux rinceaux du décor entre les garudas et lions en atlantes du soubassement.

La superposition de têtes de Kāla bizarrement affublées, tantôt de becs d'oiseaux, tantôt de mufles de lions (la tête de Kāla au Cambodge oscille souvent entre le masque de garuda et la tête de lion) est assez fréquente sur les façades des temples khmèrs aussi bien qu'à Bāli et dans l'architecture Maya. On la rencontre à la fin du xe siècle sur certains pilastres de Bantāy Srĕi (Pl. XXIX, FIG. 3).

Mais elle occupe parfois des situations plus humbles et on peut la voir également servir de motif décoratif à la plinthe de base des murs et pilastres (Pl. XXX, FIG. 4); ici toutefois on remarquera que le sculpteur n'a pas omis les deux bras qui accompagnent généralement cette tête. La base d'un pilastre à la porte extérieure ouest de Tà Prohm nous la montre également en décor de moulure (*A.A.K.*, II, fasc. I, pl. 5 B). On la voit également dans ce rôle au soubassement de Práḥ Palilày.

Cette tête de Kāla à la fin de l'époque classique khmèr se retrouve au dos des nāgas d'Aṅkor comme motif central du décor qui masque la base des sept têtes dressées du reptile (Pl. XXXI, FIG. 5).

A l'époque du Bàyon la tête de Kāla figure également sous les garuḍas dressés au milieu des têtes des nāgas d'about sur les deux faces.

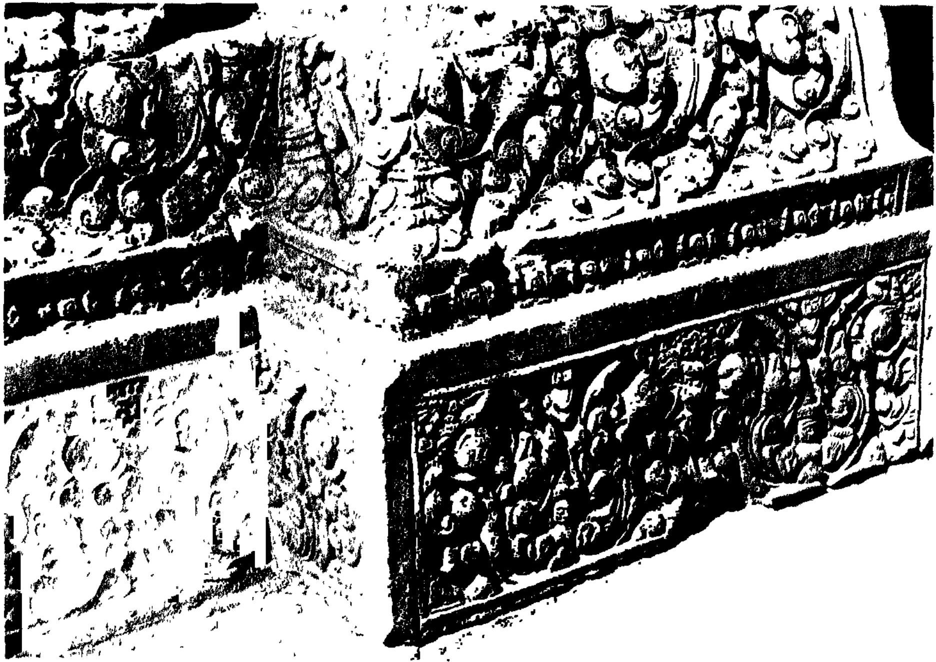
Enfin on la retrouve encore au centre des coiffures étranges des figures du bas-relief qui fut trouvé muré à l'intérieur du perron nord de la Terrasse des Éléphants (Pl. XXX, FIG. 6). Ici elle rappelle les masques incorporés dans certaines coiffures de l'Amérique Centrale (stèles Piedras-negras) et on peut la rapprocher de certains masques de danses encore utilisés à Java et à Bāli où une tête symbolique constitue l'élément principal.

Mais d'une façon générale la tête de Kāla est utilisée dans l'art khmèr comme formant le centre ou marquant les axes du linteau au-dessus des portes, car il n'est pas rare d'en voir plusieurs sur le même linteau. Là encore une curieuse comparaison peut être faite avec certains linteaux de pierre de Chichen-Itza (A. Joyce, *Mexican Archaeology*, fig. 87), qui montrent une analogie frappante dans l'utilisation de cette tête au centre de la compositive décorative avec celle que les Khmèrs en ont faite sur leurs linteaux de porte (FIG. 7). Mais la place de cette tête de Kāla n'a jamais été bien exactement déterminée dans le décor khmèr, si bien qu'on la voit souvent tantôt figurée sur le linteau, tantôt dans l'intérieur du tympan du fronton au-dessus de la porte et tantôt au sommet de l'arc du fronton où son rôle rappelle alors celui du Kāla-toraṇa javanais. Au Khlăn Nord on pourra voir ainsi sur une même façade trois têtes de Kālas superposées, en bas au milieu du linteau, immédiatement au-dessus dans le tympan et, tout à fait en haut, surmontant le dernier fronton supérieur (Pl. XXXI, FIG. 8).

Il faut insister sur un détail de ce motif de la tête de Kāla qui lui communique un caractère étrange, assez déconcertant à première vue, c'est, ajoutée à la particularité de manquer de mâchoire inférieure, la présence de deux avant-bras humains ou pattes qui semblent jaillir bizarrement de la tête au mépris des règles anatomiques les plus élémentaires; ces deux avant-bras sont souvent réduits à deux mains ou griffes; quelquefois ils semblent recouverts d'écailles ou de plumes (FIG. 7). Ces mains sont-elles



6



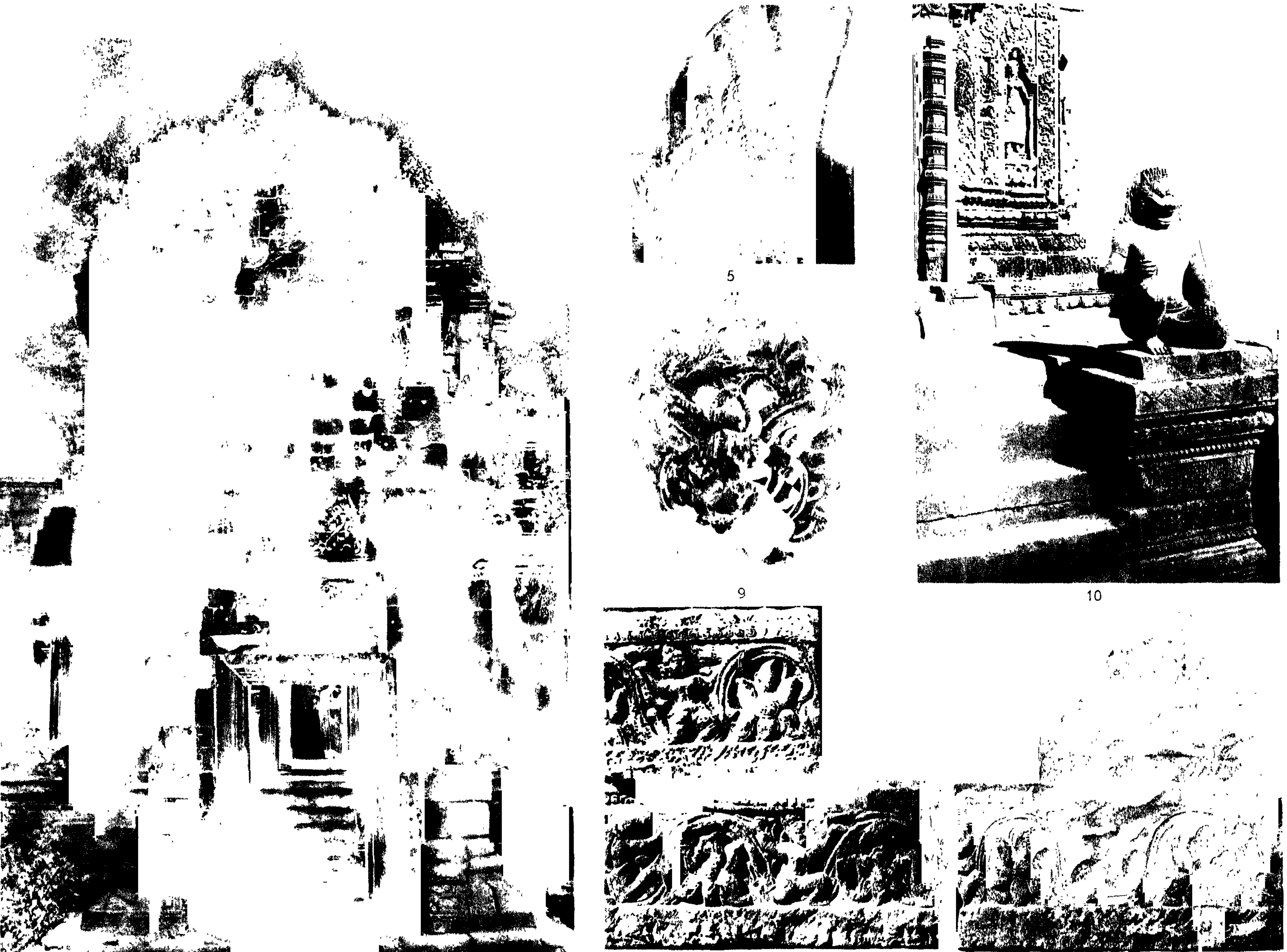
4



7



4. Bantãy Srei. — Base de moulure du sanctuaire central.
6. Terrasse des Éléphants. — Bas-relief derrière le perron Nord.
7. Čau Say Tevada. — Linteau intérieur.



5. Angkor Vat. — Dos d'un nâga.
8. Khlãn Nord. — Façade centrale Est.
9. About de palanquin. — Tête de Kâla tenant une fleur de lotus dans sa bouche.
10. Bantãy Srei. — Dvârapâla devant le sanctuaire Sud.
11. Terrasse des Éléphants. — Fragments de frise décorative.

un souvenir des Pancaṅ Gulika de la littérature palie, signe de défense suivant les uns, de vénération, suivant les autres?

A Java Central ces mains, la paume en avant avec les trois doigts médians repliés et deux en l'air de chaque côté des têtes de Kāla, constituent un signe de menace, suivant le Dr Stein Callenfels. Quoiqu'il en soit de ce motif, M. J. Ph. Vogel nous dit qu'il plonge ses racines au fond des croyances primitives (*Ars Asiatica*, XV: *La Sculpture de Mathurā*, p. 66), et rien n'empêche de supposer que c'est là un souvenir de cet art du Pacifique encore si peu connu, puisqu'il est courant dans l'Amérique centrale aussi bien qu'à Bāli et à Java.

L'emploi de la tête de Kāla ne s'est pas limité au Cambodge à son rôle architectural ou à la décoration des façades et motifs sculptés. On la voit sur plusieurs pièces de bronzes trouvées au cours des fouilles et datant de l'époque d'Aṅkor; je citerai un about de palanquin (FIG. 9) trouvé à Prè Rup, un support de lampe (?) trouvé à Čau Say Tevada (*B. E. F. E.-O.*, XXVI, pl. XXXV) et un manche de cuillère à riz qui figure à la planche 27 d'*Arts et Archéologie khmèrs* (tome II, fasc. 2). Bien entendu je me borne à ces quelques exemples, ne pouvant songer à établir ici un dénombrement complet de toutes les décorations où figure la tête de Kāla.

Aux éléments qui se retrouvent également dans l'Amérique Centrale et au Cambodge je dois ajouter le mode de fermeture des fenêtres des temples khmèrs au moyen de barreaux ronds très rapprochés : ce mode de fermeture inconnu dans les temples de l'Inde est fréquent au Mexique dans l'architecture maya. Cette façon de tamiser la lumière et d'empêcher en même temps de pénétrer à l'intérieur est d'ailleurs d'un très heureux effet.

Il me faut noter l'apparition vers le milieu de l'époque classique khmère d'un motif nouveau assez curieux et dont je ne connais pas d'exemples jusqu'à ce jour en dehors de Bantãy Srĕi et de Kòḥ Ker; c'est le personnage à tête de monstre, d'homme ou d'animal, accroupi sur les socles d'échiffres et remplaçant le lion que l'on trouve presque toujours à cet endroit. Ce motif qui disparaît complètement à la dernière époque de l'art khmèr vient à l'appui de la thèse de M. Goloubew et de Madame de Coral Rémusat qui ont relevé des influences de l'art javanais dans l'art khmèr : il pourrait avoir en effet son origine dans les statues assises de dvārapāla que l'on voit à Java aux Čandis Sewu et Plaosan, toutefois on peut constater qu'au Cambodge ce motif présente un caractère de férocité beaucoup moins prononcé. Peut-être pourrait-on pousser plus loin encore la recherche de son origine et y voir l'analogue de ces idoles océaniennes taillées dans la lave, telles ces étranges statues de l'île de Pâques qui avaient pour mission de protéger les entrées des enceintes sacrées. L'Indochine contemporaine en possède des répliques dans les statues de bois grossières que les tribus Jaray mettent autour des tombes.

A Java, on peut voir au Musée de Batavia des statues provenant de Suku (*Ars Asiatica*, VIII: *L'Art javanais*, par N. J. Krom, pl. XLVI) qui montrent un stade intermédiaire entre les statues informes dont je viens de parler et les très belles statues des socles d'échiffres de Bantãy Srĕi (Pl. XXXI, FIG. 10).

Le décor ornemental qui vers la fin de l'époque classique khmère prend un développement considérable comme parure des murs des temples par sa composition

et sa facture se sépare également de celui que l'on peut voir sur certaines parties des premiers temples khmers et en particulier dans l'art pré-aṅkoréen où les panneaux sculptés sont bien délimités et assez réduits.

La composition de ce décor floral qui à première vue paraît répandu un peu au hasard, sans ordonnance préétablie, répond au contraire à une discipline de lignes directrices; une sorte de gabarit géométrique canalise les divers enroulements de rinceaux, feuillages et guirlandes pour les assujettir à un schéma initial nettement voulu et d'ailleurs facile à reconnaître.

Dans mon étude sur Pràḥ Palilày (*BÉFEO.*, XXII, nº 1, p. 116), j'ai résumé quelques-uns de ces principaux tracés directeurs, correspondant souvent à des figures géométriques, ovales, triangles, losanges, cercles, etc... que le sculpteur reproduisait à satiété sur toutes les moulures et surfaces qu'il avait à décorer et qu'il venait ensuite garnir d'entrelacs, rinceaux, volutes, feuilles, etc...

Étant à Java, j'ai eu l'occasion de voir exécuter devant moi un dessin de batik et j'ai pu constater que le procédé était le même : un schéma directeur linéaire était d'abord tracé sur l'étoffe, puis ensuite l'artiste venait remplir les espaces vides à sa guise avec des dessins et des ornements que certainement il n'inventait pas, mais reproduisant des motifs qu'une ancienne tradition léguait de génération en génération. Le décorateur des temples khmers devait agir ainsi et cela est prouvé par les nombreux exemples où la sculpture n'ayant pas été terminée, le schéma linéaire directeur apparaît seul sur la pierre sans que le remplissage des vides ait été commencé (voir *loc. cit.*, pl. II*d*).

Je ne veux pas quitter le décor sans signaler un motif peu connu de frise représenté sur des pierres trouvées en dégageant le bas-côté est de la plateforme de la Terrasse des Éléphants d'Aṅkor Thom et dont la provenance est inconnue (Pl. XXXI, FIG. 11). Si ces pierres, comme leur emplacement le fait présager, appartiennent à la dernière époque, celle du Bàyon, on pourrait y voir un de ces retours en arrière vers les formes anciennes de l'Inde dont j'ai parlé.

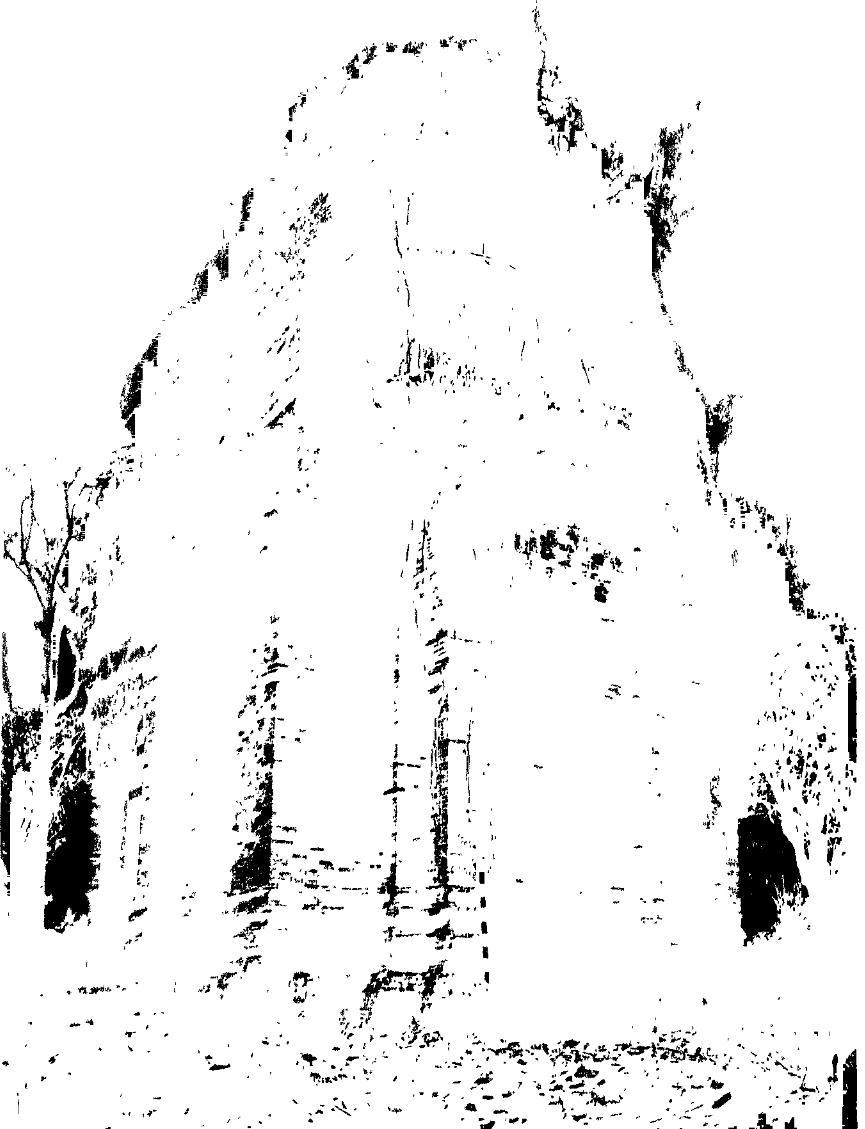
En effet cette frise où un petit personnage alterne à l'intérieur d'une guirlande avec un motif purement ornemental n'est pas sans rappeler quelque peu les motifs de plinthes d'Amarāvatī que cite M. Foucher dans la *Revue des Arts Asiatiques* (Vᵉ année, nº 1, p. 13) et qui représentent « des animaux réels ou fantastiques, éléphants ou bœufs indiens, mêlés à des griffons ou des lions ailés de style persan qui taquinés par des génies à forme humaine défilent en galopant ».

On remarquera sur le fragment de frise trouvée à Aṅkor Thom en haut et à droite le quadrupède à tête de monstre renversant un homme, motif qui rappelle la description de M. Foucher.

Je ne serais pas éloigné d'attribuer ces quelques pierres, d'un style un peu à part dans Aṅkor, à quelque ouvrage décoré de sculptures et démoli à une époque inconnue d'où proviendraient également les nombreux débris sculptés de bas-relief trouvés autour du Phimãnàkàs et au nord de la Terrasse du Roi Lépreux.

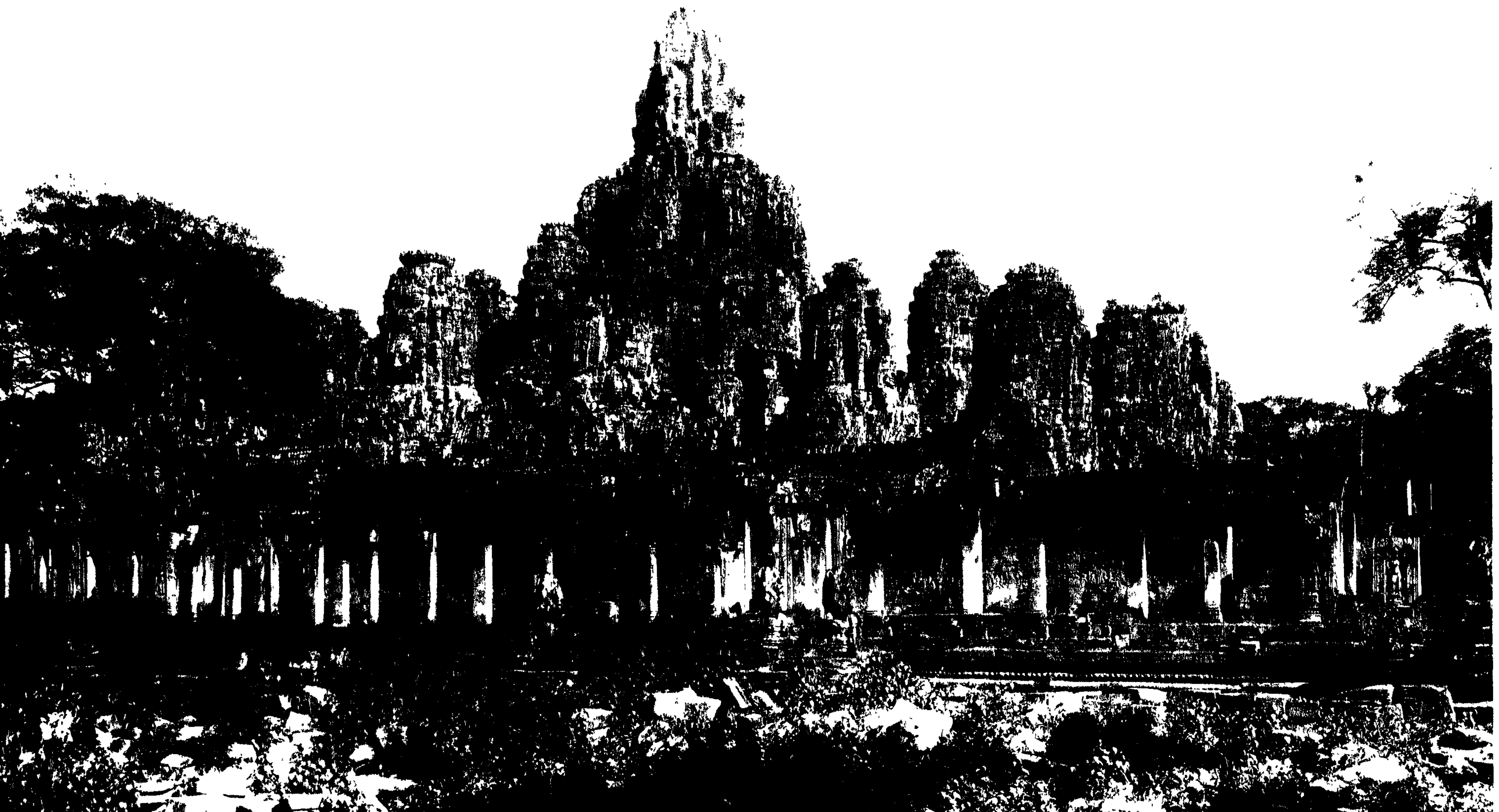
***

Si maintenant nous passons de la sculpture à l'architecture, quelle analogie peut-on



12. Tour de Bakon. — IXe siècle.

13. Tour de Bantãy Srei. — Fin du xe siècle.



14. Massif central du Bayon. — Début du XIIIe siècle.

trouver par exemple entre la tour d'art pré-aṅkoréen, si voisine encore de l'art hindou, tour isolée en briques élevée sur un petit soubassement, aux grands murs lisses uniquement meublés d'un léger ressaut de piles plates, telle que l'on en voit encore au début de l'art classique (Pl. XXXII, FIG. 12) et la tour à l'époque d'Aṅkor Vat, aux décrochements aussi nombreux en plan qu'en élévation, ce qui la fait paraître ronde en plan et curviligne de silhouette. La tour de Bantãy Srĕi pourrait servir de chaînon intermédiaire (FIG. 13).

Il y a, à la fin de l'époque classique de l'art khmer, comme une fusion du type du sikhara du nord de l'Inde à terrasses étagées multiples avec le type dravidien du Sud. L'art d'Aṅkor Vat présente ainsi un composé hybride qui a toute l'apparence d'une tour ronde à profil bombé mais qui n'est en réalité qu'une simple tour à étages à plan carré, mais multiredenté. Et nous pouvons marquer l'avantage au profit de l'artiste khmer qui a su éviter à la fois la lourdeur écrasante de la masse énorme et plissée de certains sikharas de Tanjore ou Bhuvaneçvara, tout en nous offrant l'envolée dans l'espace et l'élancement architectural qui font défaut dans les temples médiévaux de l'Inde du Sud et du centre, tels que Bādāmī, le temple de Mālegitti, ou Paṭṭakadal, le temple de Virūpākṣa. (Coomaraswamy, *History of Indian and Indonesian Art*, pl. LII), ou celui de Kāñcīpuram : le temple de Kailāsanātha (*op. cit.*, pl. LVIII).

Là encore l'adaptation d'un motif est suivie de sa transformation complète; l'esprit de goût, de mesure de l'architecte khmer lui a fait réaliser quelque chose de tout à fait réussi au point de vue forme en partant du sikhara hindou initial. Et la proportion générale du pràsàt khmer surélevé sur une série de soubassements successifs, comme à Aṅkor Vat, par exemple, pour aboutir au maximum d'effet à produire, révèle la maîtrise incomparable du constructeur qui en a créé les formes.

Mais c'est particulièrement dans la composition des plans et la juxtaposition raisonnée des éléments qui composent les grands ensembles architecturaux des temples khmers du XIIe siècle que l'on peut juger de l'énorme pas franchi par l'architecte khmer depuis les premières tours timidement groupées et alignées par trois ou par six et entourées d'un mur de clôture.

La répartition des tours en quinquonce sur une pyramide, principe qui n'a pas son équivalent dans l'Inde, marque un premier progrès dans la composition du plan khmer des temples : il ne restera plus, comme je l'ai dit ailleurs, qu'à relier ces tours par des galeries voûtées et à placer des galeries similaires aux étages inférieurs de la pyramide pour que le plan d'Aṅkor Vat soit enfin trouvé; mais des tâtonnements retarderont la réalisation de ce monument, un des plus parfaits qui existent non seulement au Cambodge et dans les pays voisins, mais peut-être dans le monde entier.

Le Bàphuon servira d'échelon intermédiaire entre Tà Kèo (XIe siècle) et Aṅkor Vat (XIIe siècle).

Avec le Bàphuon le plan entrevu, mais timidement ébauché au Phĭmãnàkàs, réalisé avec plus de maîtrise mais non intégralement à Tà Kèo, s'élargit, prend de l'espace, recule ses entrées extérieures pour mieux faire apparaître dans son ensemble la masse du temple et inaugure les chaussées d'accès pour relier ces divers éléments.

Il ne restera plus à l'architecte d'Aṅkor Vat qu'à assurer mieux la solidité de sa construction (celle du Bàphuon présente des malfaçons regrettables), éloigner

suffisamment les galeries des différents étages pour que les escaliers d'accès ne viennent pas se buter au départ contre un mur ou un porche et surtout prévoir les proportions des divers corps de bâtiments en hauteur et en largeur pour obtenir le maximum d'effet et dégager la silhouette du massif central (*Extrême-Asie*, mars 1934, p. 629).

A Aṅkor Vat l'aspect d'ensemble produit par la disposition des galeries, édifices annexes, cours, chapelles, terrasses et chaussées d'accès vient se compléter par le sanctuaire central qui marque le couronnement d'une progression lente et voulue d'effets gradués et prévus depuis l'arrivée à l'extérieur jusqu'à l'ascension terminale qui amène le pèlerin à la demeure suprême du dieu qu'il est venu chercher.

Rien ne peut être comparé à ce temple, aussi bien dans les débuts de l'architecture khmère que dans la période décadente suivante du Bàyon (FIG. 14) où les constructions se groupent et se juxtaposent un peu au hasard, sans plan préétabli, avec des retouches et des contradictions multiples qu'heureusement la végétation vient masquer en partie. Les cours centrales de Tà Prohm ou de Práḥ Khằn par exemple, montrent une accumulation de chapelles plus ou moins reliées les unes avec les autres, ce qui produit un labyrinthe inextricable et chaotique où l'esprit se perd et d'où toute logique est absente.

Seules les enceintes extérieures ont conservé dans les portes d'entrée précédées de chaussées traversant les douves quelque chose de la majesté et de la puissance de l'époque précédente.

Ainsi se termine un art qui au début encore en tutelle et à la remorque de l'art hindou a peu à peu pris conscience de sa personnalité et de ses moyens pour aboutir à ce chef-d'œuvre qu'est Aṅkor Vat; à la fin sans doute lassé et épuisé, comme à bout de souffle, il essaye de se renouveler par des fantaisies extravagantes, avec des trouvailles parfois géniales mais qui ne durent pas. Enfin il s'interrompt brusquement pour laisser la place à l'art siamois, qui à son tour entre dans l'histoire.

H. MARCHAL.

Brah Boudour

Le 150e anniversaire de la *Bataviaansch Genootschap* en 1928 m'a fait rencontrer les délégués de l'École Française d'Extrême-Orient, auxquels je serai toujours reconnaissant des indications reçues pour l'étude de l'architecture de la péninsule du Mékong. Quelque temps après parurent les deux tomes du *Feestbundel* publié à cette occasion, où MM. Van Erp et Parmentier se rencontrent dans leurs articles sur Barabudur, Boroboudour ou *Brah Boudour*, comme je voudrais écrire pour indiquer le type de sanctuaire (ne dit-on pas Aya Sophia, Mesdjid i Shah, Jami el Azhar ?).

Il est vrai que les maîtres que j'ai nommés rejettent tous deux la théorie de M. Hœnig, à savoir : que le projet originel du Brah Boudour avait été un « Prang » cambodgien, cependant c'est la lecture de leurs articles qui m'a fait entreprendre l'apologie de cette thèse, qui date de 1924, et dont on voit déjà des indices chez Tissandier et de Beylié. L'article était déjà accepté par la *R. A. A.*, quand parut la deuxième partie de la monographie officielle : la description architecturale par M. Van Erp. Il s'y trouve une quantité de faits demeurés jusqu'alors incertains; j'y constatai aussi une différence incompréhensible dans les coupes du monument. Le Service archéologique voulut bien me procurer le rapport de la Commission du Gouvernement qui explora les ruines en 1902 en vue de leur restauration. C'est là que je trouvai des mesures exactes, dont j'ai donné un aperçu dans la *Tydschrift* de la *Genootschap*, avec mes conclusions au point de vue de l'histoire de son exécution, de la succession des travaux, des modifications de projets.

Résumant les reprises de la construction, je suppose quatre périodes: la dernière qui nous est presque complètement connue, la troisième, qui se rapproche assez bien de l'hypothèse de M. Parmentier, la seconde pour soutenir, mais de plus loin, la thèse Hœnig, et enfin un plan originel qui rentre dans les thèmes de l'art javanais-médiéval. La seconde période se bornerait à un agrandissement et nous aurait donné cette « pyramide » que les reprises ultérieures auraient adaptée pour y installer un *stûpa*, puis plusieurs.

C'est au plan originel avec agrandissement que je bornerai la présente étude, car il présente, nous semble-t-il, un intérêt spécial pour la comparaison des architectures des pays transgangétiques.

Quand Leemans fit la description du Brah Boudour, il commença par la terrasse d'en bas, soit pour que son livre pût servir de guide au visiteur, soit qu'il fût censé suivre l'ordre de la construction. Yzerman ayant découvert que cette terrasse est accostée au profil du gradin suivant et repose sur un dallage, on sut que cette partie était postérieure. Puis les sondages de la commission prouvèrent qu'il n'avait pas été question d'une pyramide bâtie mais d'une succession de murs de soutènement

sur une colline recoupée en terrasses. Se figure-t-on une exécution commençant par ce mur d'en bas de 120 mètres de coté, tandis que les pluies tropicales ont libre jeu sur la glaise qui s'élève jusqu'à 15 mètres au-dessus? Non, dans le cas présent l'exécution suivait le projet, qui sans doute rayonnait du centre. Dans sa description de

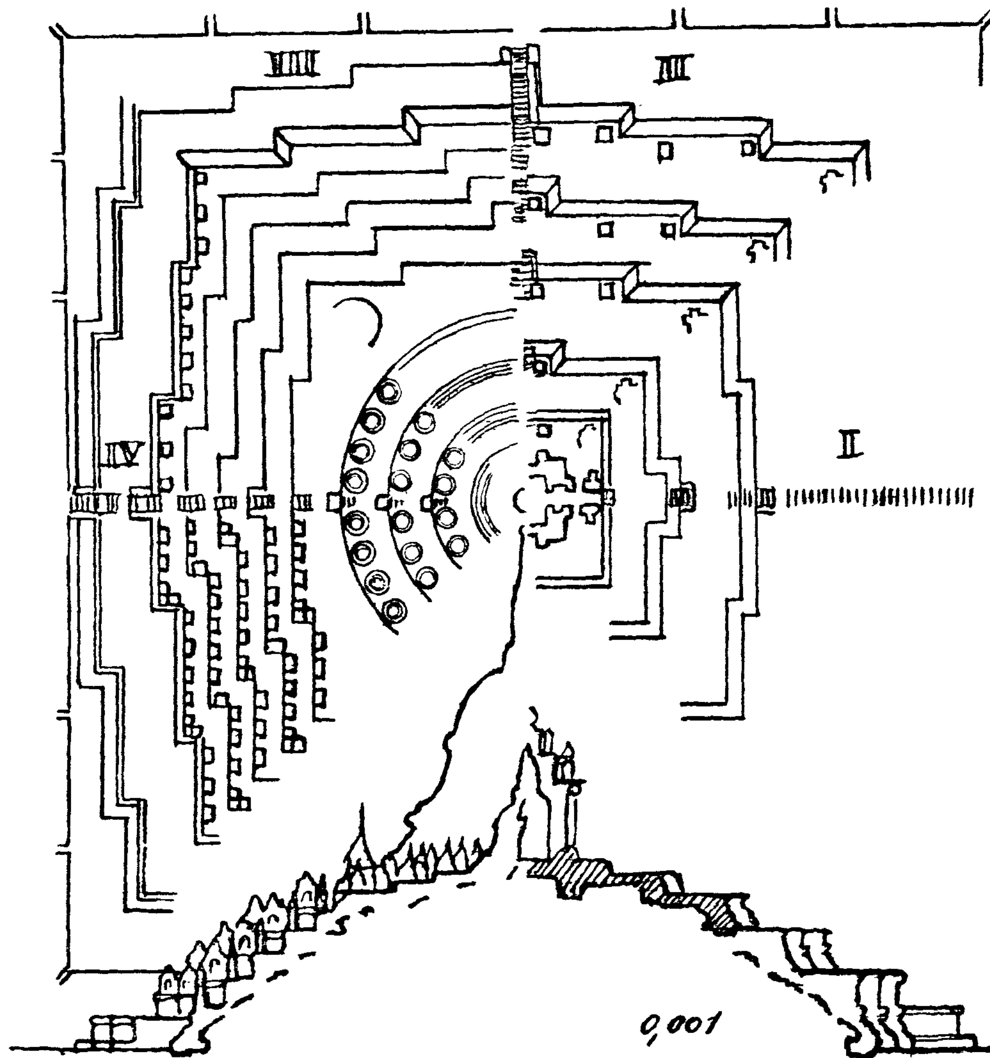


FIG. 1.

I. Plan originel.
II. Élargissement (2 terrasses supplémentaires).
III. Centre à stûpa (selon Parmentier) terrasses découpées.
IV. État définitif.

Bakon (*Art d'Indravarman*), M. Parmentier a bien suivi l'idée de l'architecte, mais il donne aux gradins des numéros chronologiques de bas en haut; ici on peut les numéroter tout à fait comme les enceintes, suivant la bonne méthode de l'*Inventaire*, c'est-à-dire du centre à l'extérieur, du point d'origine aux déductions ultérieures.

Malheureusement ce centre a disparu quand on l'a remanié pour y mettre un *stûpa.* Tandis qu'au Shwe Zigon ce sont les statues de Çiva qui en témoignent, ici c'est la forme même qui prouve la reprise. Car un centre circulaire ne saurait produire des enceintes dont la première (conservée), se rapproche moins du cercle que la dernière. D'où sortirait encore cette idée déplorable, mais typique, de disposer les redans des terrasses sur des angles de 45°, qui ne sied qu'aux temples carrés, eux aussi typiques de l'art javanais ? Au Prah Palilay, c'est le système radial qui est appliqué.

L'hypothèse de M. Hœnig, que le centre fut carré, est donc assez vraisemblable. Je crois pouvoir en donner même une preuve et quelque précision, maintenant que les photographies des ruines sont publiées. Celles qui montrent les cloches ajourées du plateau font voir une sorte d'affaissement extraordinaire: parfois une partie du cercle semble être restée horizontale, tandis que le reste se penche d'un coté comme s'il n'y avait eu aucun support. Autant que le manque d'indications sur les points photographiés le permettait, j'ai rassemblé ces cas, et il en résulte une régularité selon les axes qui serait inexplicable si l'on n'avait affaire qu'à des tassements du sol. Je crois donc que ce phénomène indique des inégalités du sous-sol et je n'y vois d'autre explications que des fondations antérieures. En reliant ces zones de résistance plus grande, je trouve un carré au centre et un autre avec un simple redans entre ce premier carré et l'enceinte conservée du plateau : ce seraient les fondations du temple et de son soubassement ou première terrasse-enceinte.

Celle que nous voyons et qu'on nomme le plateau, serait donc la seconde terrasse, et je prétends que le plan originel s'en tenait là. La mesure de l'ensemble serait alors à peu près égale à celle du centre des Čandi Sewu, ou de chacune des moitiés de Plaosan ou de la largeur du Mendut, tous les trois peut-être du même siècle. Quant au Cambodge, on y retrouve le carré d'environ 60 mètres aux « pyramides » de Bakon, de Pre Rup et du Prasat Thom de Kohker. Je ne vois là qu'une possibilité de conclure à un rapprochement de date. Quant à l'étude du projet, je crois en tenir la preuve dans les détails des fondations. Si l'on examine la coupe du « manteau » de pierre dont le mamelon fut couvert, on retrouve les gradins *intérieurs* correspondants aux terrassements, mais le profil intérieur présente une cavité en deux endroits seulement : tout en bas et sous la terrasse que je nomme maintenant la deuxième. Le « talon » de pierre sous le remblai s'explique au « pied » de l'ensemble : ce serait une vraie fondation mise d'abord dans une fosse, peut-être pour prévenir le glissement sur la

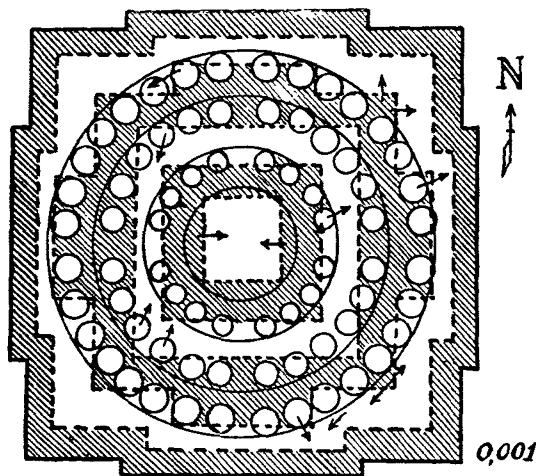
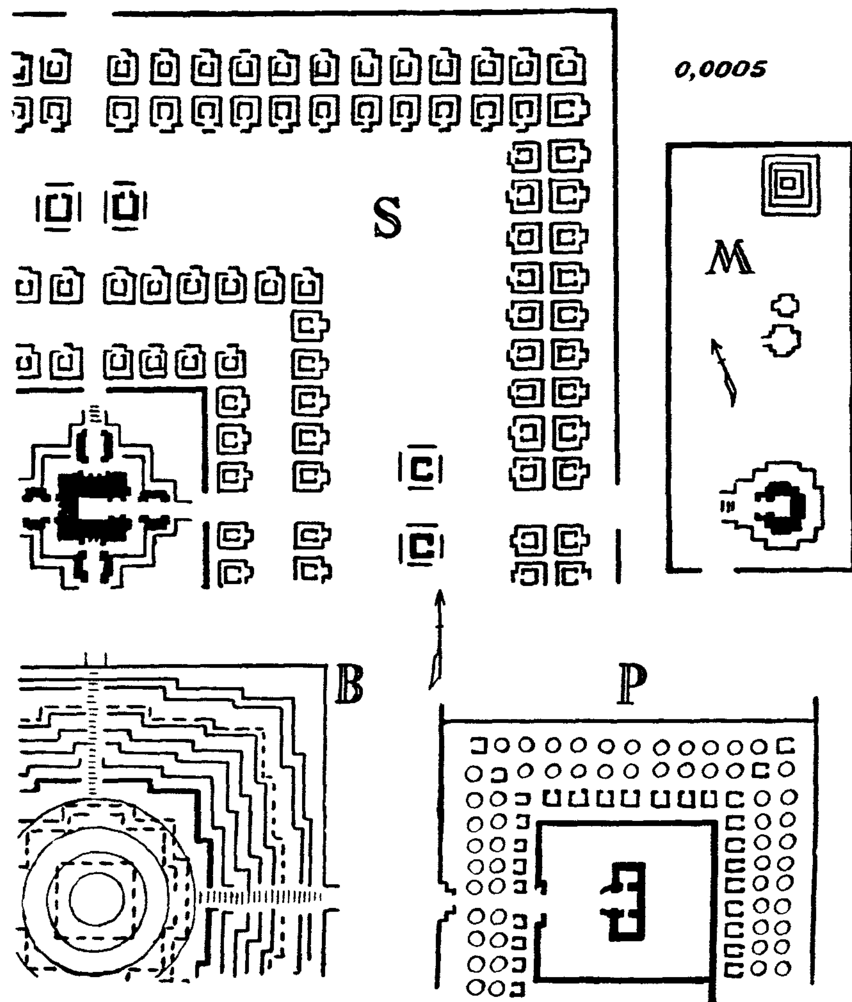


FIG. 2.



S : Sewu, M : Mendut, B : Barabudur, P : Plaosan.

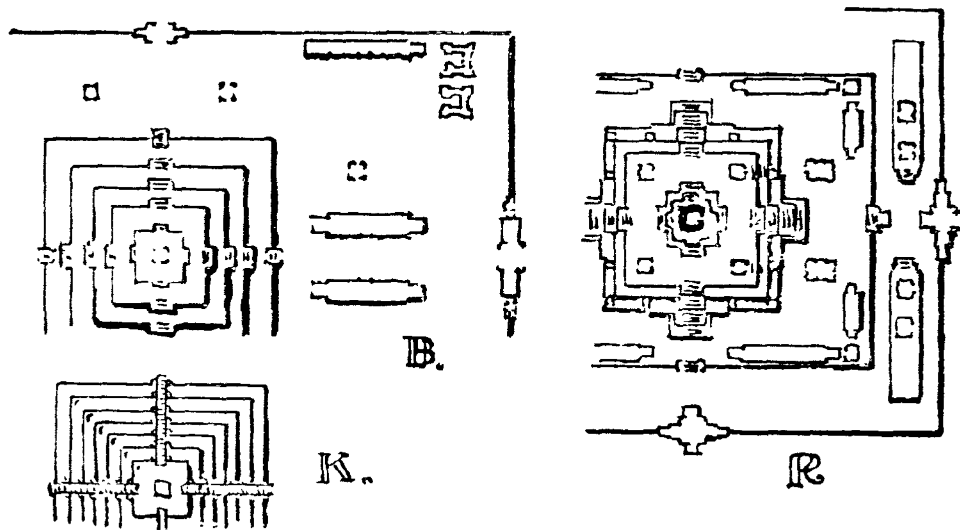


Fig. 3.

glaise par une superficie plus grande. Au contraire, cette forme ne serait que nuisible dans une série de parois qu'il importait surtout de raccorder au sol naturel. Donc l'autre « talon » qu'on remarque tout en haut indique que c'est ici que le projet originel avait son assise, son contour extérieur.

Quoique les coupes des fondations de la partie haute offrent des lacunes sérieuses, on voit pourtant que le profil intérieur du manteau de pierre, donc du terrassement, semble brisé au « talon » supérieur et il est assez probable qu'il en fut de même pour l'extérieur, la ligne touchant aux bords des terrasses, car le système de construction est toujours celui d'une enveloppe, on pourrait dire celui des rizières *(sawahs)* et nullement celui d'une pyramide sur terrain aplani.

Aussi faut-il supposer que l'adaptation ultérieure de ce centre sacré respectait la hauteur du dallage qui couvrait probablement un dépôt d'objets vénérés, comme on en aurait trouvé encore les restes au XIXe siècle. La supposition d'une inclinaison uniforme pour l'extérieur, base de la théorie Hœnig, est donc inacceptable. Elle est superflue quand on restreint le projet originel au sommet seul.

M. Parmentier a constaté qu'au Bakon les terrasses et même les lions gardiens subissent une réduction proportionnelle régulière et il se demande s'il y a là une recherche de perspective. Je dirais plutôt que c'était un système « perspectival », puisque toutes les lignes directrices viennent d'un point central. Dans certains autres exemples de soubassements cela pourrait même être l'œil de la divinité, en tous cas l'impression est bien celle d'un rayonnement partant de quelque point de mire, comme l'œil dans le dessin perspectif.

Du reste c'est le système des couronnements de *prasat*. Est-ce là qu'il faut chercher l'origine de cette méthode si caractéristique ? Alors le type primaire serait celui où les étages sont conformes au corps même du temple, mais les dates nous défendent de l'admettre. Si les couronnements sont copiés sur les terrasses, nous avons en même temps une explication de la pièce d'amortissement en réduction de *prasat* : c'est le templion aux angles des terrasses. Si l'amortissement est difficile à comprendre dans l'hypothèse de M. Parmentier sur l'origine de l'art Čam (les constructions en bois), la proportionnalité des étages est franchement contraire aux formes de toits construits sur des poutres; les toits inférieurs, supportant tous les autres, ne subissent qu'une réduction minime. C'est le système des pagodes chinoises. Quant à la haute antiquité des terrasses diminuant proportionellement, les *teocallis* du Pérou la prouvent, la forme assyrienne à plan incliné du sol de terrasse en donne une raison purement pratique : l'ascension se faisant sur une inclinaison fixe devenait d'autant moindre que le développement du chemin de ronde diminuait d'étage en étage.

J'ai donc reconstitué le plan originel sur ce système des lignes directrices sortant d'un seul point, mais pour en expliquer les détails, il me faut d'abord examiner les agrandissements ultérieurs parce que ce n'est qu'en bas que ces détails ont été conservés. On s'imagine aisément qu'il pouvait y avoir du danger à laisser à découvert le sol au pourtour de la deuxième terrasse, surtout aux coins où le défonçage devait être minime et où l'écoulement des eaux pouvait avoir enlevé ce qui restait du terre-plein. Il semble même que la pente du mamelon fût maxima en ces endroits, et

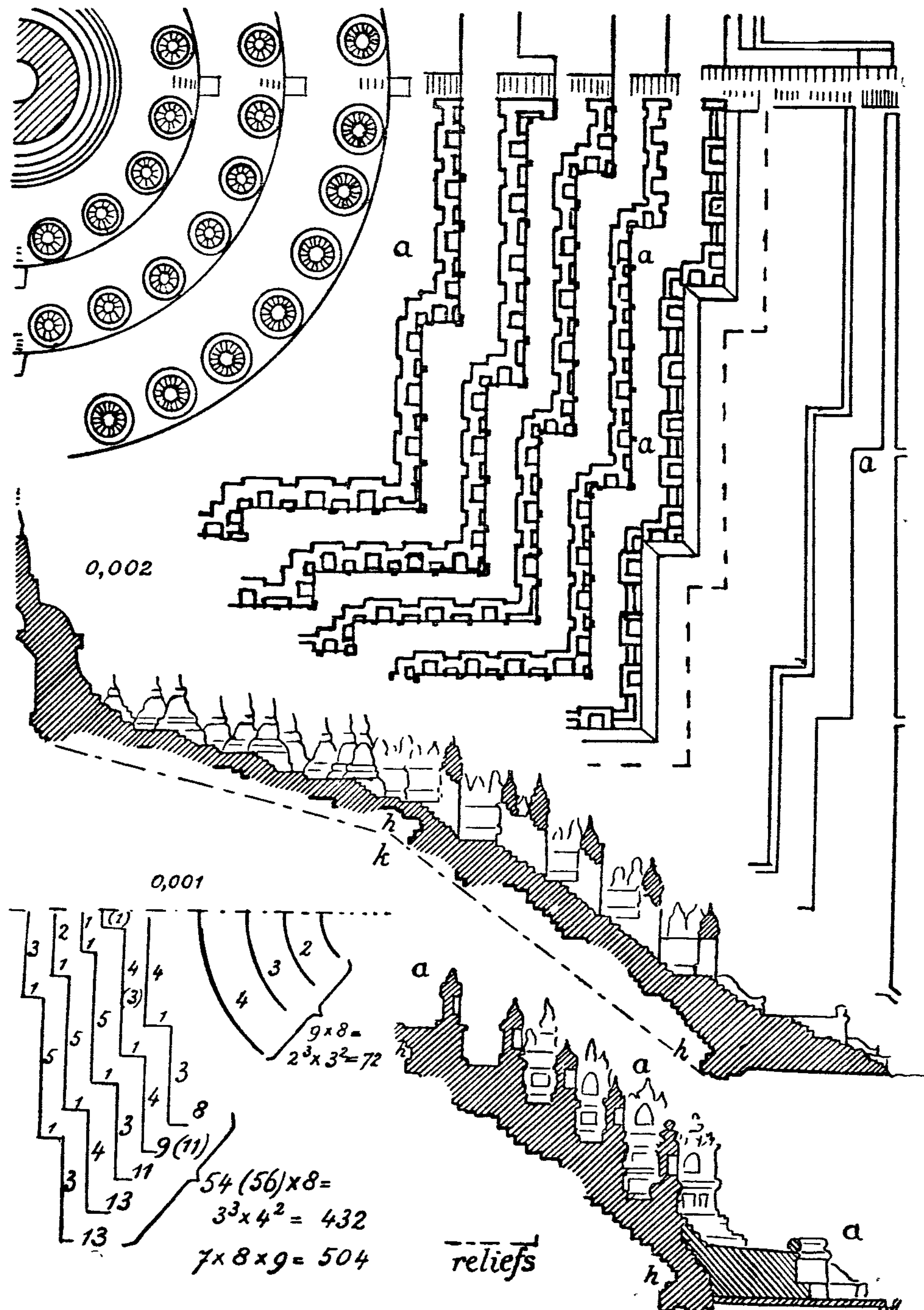


Fig. 4.

il était raisonnable de vouloir agrandir le monument en multipliant les terrasses jusqu'au niveau où la pente devenait moindre, voir nulle, par le contact des collines épaulantes. Peut-être s'avisa-t-on seulement de la nécessité d'avoir un plateau. En

tout cas la pente générale fut faite bien plus raide et l'on dut changer les lignes directrices. On aurait pu rehausser le point de mire mais en fait il se trouve hors du centre (FIG. 4 *a*) et à même hauteur (*b*) comme si vraiment on avait élevé des poteaux de visée. Les points nouveaux (pour chaque façade) se trouvent juste au-dessus de l'intersection des lignes passant par les premiers redans (*c*). C'est comme si la méthode javanaise de mettre ces redans à 45° avait reçu une application nouvelle puisque les profils des redans mêmes purent aussi être réglés sur le point où convergeraient des lignes passant par la base et par le sommet, des murs aux angles.

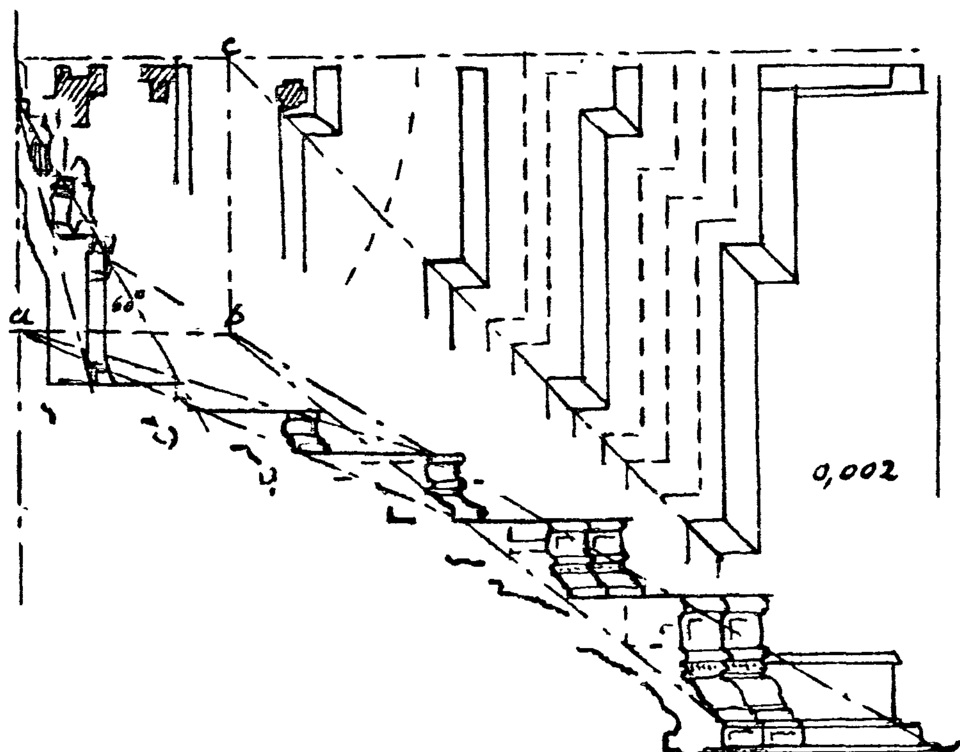


FIG. 5.
- - - Plan ultérieur.

Ainsi nous arrivons au mur de base, celui qui ne fut découvert qu'en 1886, à moitié enseveli sous la dernière terrasse. Aussitôt son profil fut comparé à celui de Mendut; M. van Erp a donné un dessin des profils des deux murs, mais remarque comme seule différence l'emploi du corps comme balustrade au Brah Boudour, ce qui n'est même pas tout à fait exact puisqu'à l'intérieur la balustrade est plus basse qu'à l'extérieur. A part cette irrégularité, que j'explique par une autre reprise, il y a une différence plus remarquable. Les parties profilées, doucine, frise diamantée, cordon, sont à l'échelle de 5 à Brah Budur pour 2 à Mendut, mais le corps et l'entablement sont presque égaux à ceux du Mendut. La plinthe, remblayée au profil ultérieur du Mendut, mais reposant sur un pavement qui rejoint le mur ancien tout à fait comme au Brah Budur, est exactement égale. Ce mur en briques montre

même une partie en pierre, ce qui indique clairement la même intention d'y sculpter des reliefs illustratifs, tandis que le corps reste en briques, disposées en panneaux décoratifs. L'égalité des plinthes s'explique par ces tableaux qu'on devait « lire » en posture de révérence et dont le centre se trouve toujours à hauteur de l'œil.

Au contraire on ne s'explique pas l'égalité des parties hautes, portées par des profils rigoureusement proportionnels. Maintenant, après la surélévation du sol au Brah Budur, ces parties se trouvent à la même hauteur et il n'y a que le profil de base qui soit anormal, mais nous savons que cette doucine trop grande n'est qu'une adaptation du cordon que l'on n'osa réduire par crainte de faire tomber les pierres. Autrefois, au temps où l'on sculptait les reliefs de la plinthe, eût-on imaginé ce mur actuel dont l'entablement aurait été invisible pour les spectateurs à cause du cordon? Je ne sais ce qu'en disent les *çilpaçâstras* dont M. Bosch croit l'autorité souveraine, mais j'entrevois bien la règle qui ordonnait ces murs de soutènement : à part la plinthe figurée, haute toujours de 3 coudées, la hauteur est divisée par 3 pour base, corps et entablement; la base comporte encore 3 parties égales : doucine, frise, cordon; l'entablement de même : frise, doucine, antéfixes (gargouilles), ces dernières s'élevant au-dessus du bord de la terrasse à cause du dénivellement. Et si le mur de base suivait cette règle, on arrive justement à la hauteur de l'avant-dernière terrasse. C'est ainsi que je suis arrivé à une restitution du plan original où les terrasses secondaires sont du même ordre de grandeur que celles qui se révèlent encore à travers les remaniements du plateau supérieur.

Je n'ai pas encore avancé de preuve que la troisième terrasse comprenait les deux étages appelés 3e et 4e galeries. Pour les artistes cela va sans dire; pour les architectes j'ai analysé dans le *Tydschrift* la manière dont les divergences de mesure des parties analogues ont été réduites; pour les philologues, je n'ai qu'a citer Vitruve: « *gradus... sint semper impares* ». Le soubassement du temple étant considéré comme tel, nous trouvons le même nombre de cinq gradins à Baksei Changkrang et Prah Palilay, à Bakheng, Bakon et Kohker (*Inv.* 282) probablement aussi à Pre Rup, mais là déjà commence l'évolution du système par groupement de terrasses pour chaque enceinte. Du mariage des deux principes universels de l'architecture extérieure, l'étage et l'enceinte, ce n'est qu'au Cambodge qu'un style unifié s'est développé dont la valeur artistique est encore trop éclipsée par son intérêt archéologique.

Je voudrais illustrer cette évolution par les plans successifs du Prasat Mebon (Or.), du Ta Keo et du Baphuon. Au premier, le centre nous montre toujours les temples secondaires aux coins de la terrasse principale et les templions placés en octogone qui rappellent le groupe Nord à Sambor Prei Kuk ou les templions qui entourent la pyramide de Bakon. La terrasse extérieure contient une telle rangée de bâtiments alignés le long du mur d'enceinte qu'il nous semble tout simple de les voir réduits en nombre à Ta Keo mais remplacés par une galerie continue. Au contraire la pyramide y semble reprendre ses droits, mais elle est soumise à l'importance du temple central, élevé lui-même sur une pyramide en croix. C'est ce dernier motif qui se trouve au Baphuon en forme simple dans ce que je voudrais nommer l'antitemple. Au temple même nous ne trouvons plus que les terrasses fermées par des galeries où seulement quelques escaliers nous rappellent l'origine

des écoinçons, des temples secondaires, des « *risalite* » chères au classicisme européen.

Dans sa critique du livre de M. Hœnig (*BEFEO*, 1924), M. Parmentier dit que l'art khmer ne connaît pas cette combinaison si heureuse des galeries fermées à l'extérieur mais ouvertes au ciel. Disons plutôt que les Khmers n'ont pas fermé des terrasses aussi exiguës, quoiqu'ils y missent des templions; et voyons ce qu'ont fait les architectes du Brah Budur.

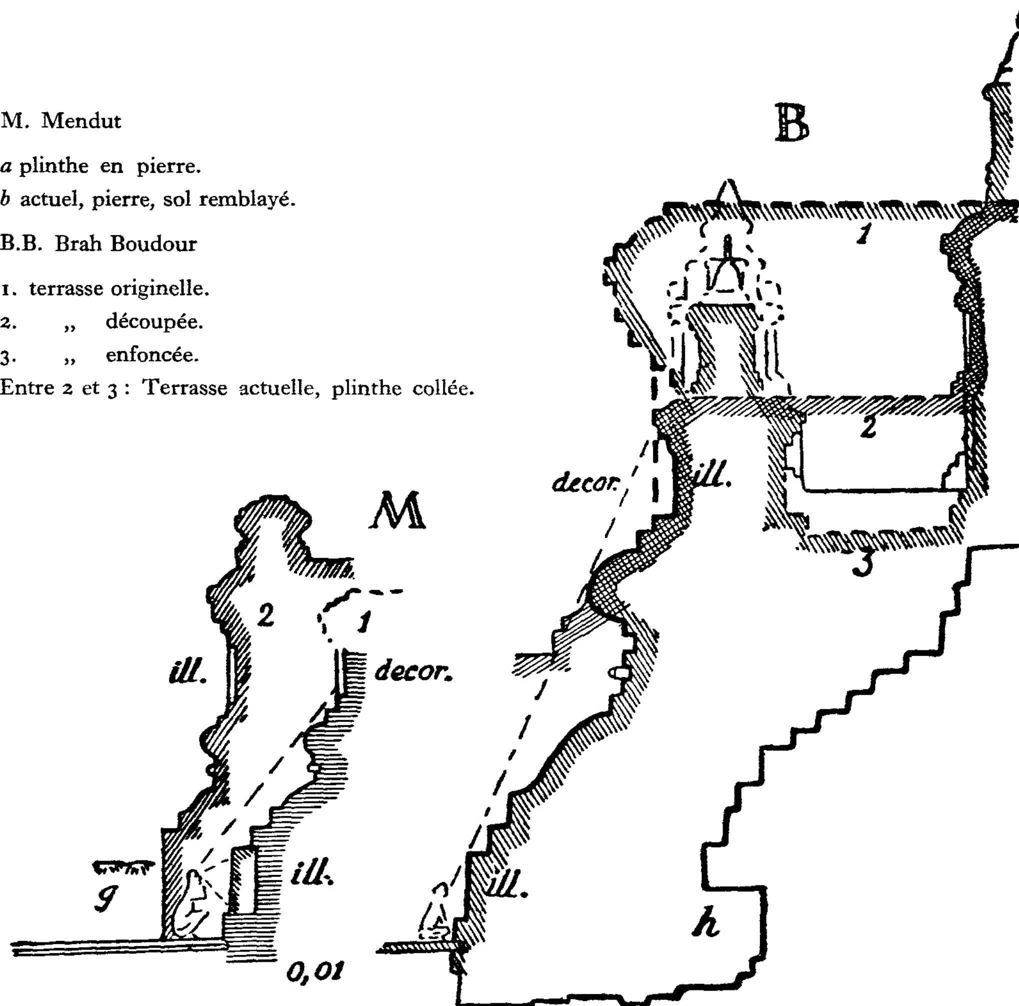


FIG. 6.

D'abord je suppose que ce n'est que par suite des affaissements qu'ils furent forcés de recouper les terrasses en gradins exigus. Après que le mur de base fut à moitié enseveli, ils durent bien regretter l'aspect imposant désormais perdu, oblitéré encore par la doucine exorbitante au ras de la terrasse de soutènement. Ils mirent des templions au bord abaissé de la quatrième terrasse, devenue la septième. Ces pièces

d'accent ne furent accouplées qu'après que les côtés eurent été sculptés en partie comme nous le prouvent maintenant les photographies de M. van Erp, prises pendant la restauration. On aurait dû soupçonner cela, puisque ces blocages sont couronnés

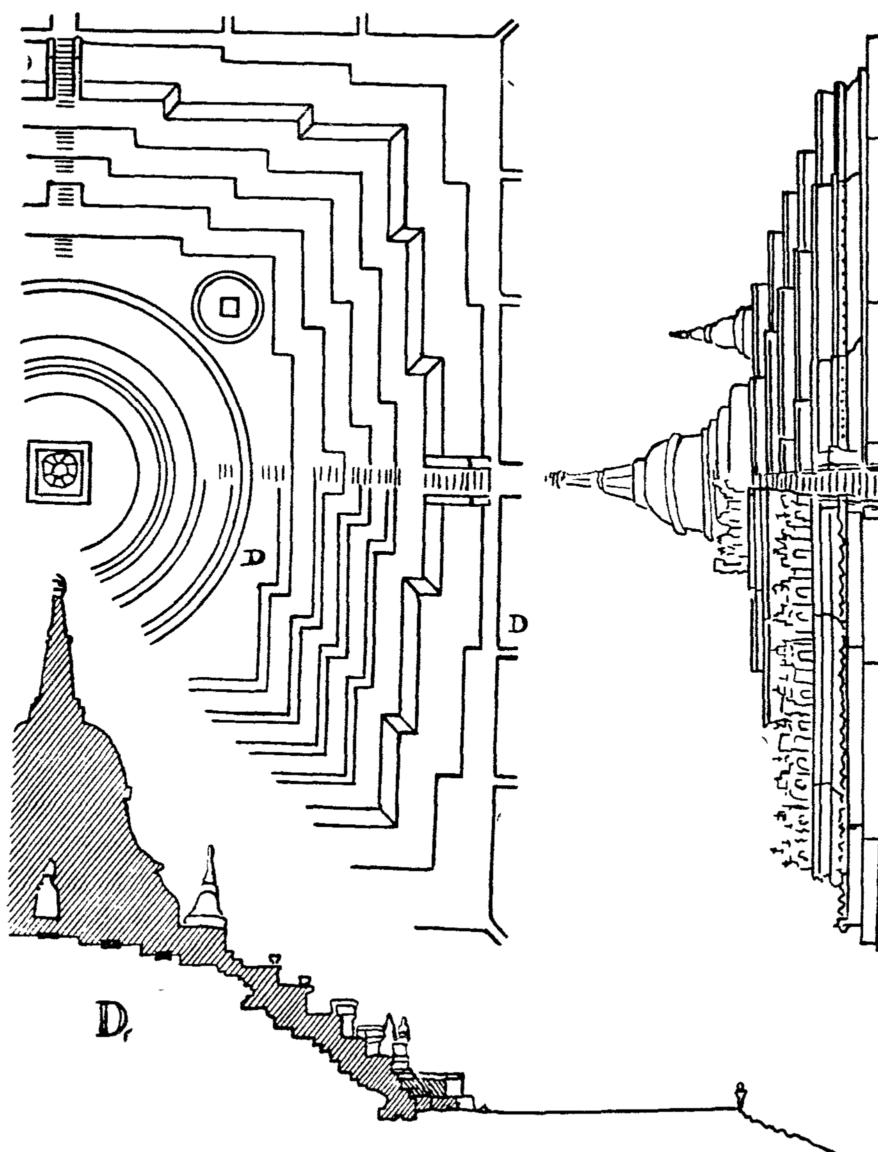


FIG. 7.
Reconstitutions de l'auteur suivant l'hypothèse de M. Parmentier.

de cloches, tandis que les templions portent des fleurons carrés d'un style rappelant les couronnements qu'on voit au Dieng.

Si ces templions rappellent Pre Rup, il y a encore leur largeur, égale à celle de leurs analogues de Bakheng, qui nous ramène au Cambodge. Seul leur nombre semble excessif, même pour la longueur de la terrasse. Est-ce l'origine de cette manie javanaise

pour les carrés militaires de centaines de templions ? On peut bien alléguer des excuses au cas du Brah Budur : la difficulté de trouver un espacement uniforme aux longueurs différentes des avant-corps successifs, le désir de rehausser le mur entier et, peut-être, la présence d'une quantité analogue de motifs antérieurs.

Est-il permis de supposer le réemploi de motifs qui auraient servi à la décoration des grandes terrasses pour ces templions qui devaient atténuer l'effet de raideur causé par l'égalité des nouveaux gradins ?

M. Parmentier, en discutant la dépense de matériaux pour la « forme prévue », dit qu'on pourrait supposer que les pierres destinées au grand *stûpa* étaient employées aux travaux de soutènement « si l'on ne risquait ainsi de tomber en plein roman ». Je suis bien sûr de tomber en plein roman en supposant le réemploi des couronnements de templions complets pour les niches sur le mur de base, mais je ne vois aucun argument contre cette hypothèse. Au contraire, c'est le roman qui est le plus vraisemblable entre toutes. Et puisque nous savons par expérience qu'il est aisé de rassembler des motifs démolis ou plutôt démontés, pourquoi supposer que nos prédécesseurs ne firent pas de même ? J'ai donc reconstitué le projet originel avec des templions aux terrasses au nombre de deux par chaque demi-face tout comme au Bakheng et à la base de Pre Rup. Cela donne encore une explication du fait curieux que la face orientale du plateau est plus longue que l'occidentale, puisqu'il eût été tout à fait normal que les templions au milieu de la façade d'entrée fussent plus grands.

J'avoue que ma reconstitution de la forme prévue pour le Brah Boudour est inspirée par l'idée que l'architecture javanaise est une branche de l'art transgangétique. Dans le cas des « pyramides », nous trouvons des monuments isolés, dans le Nord, celui-ci tout seul dans le Sud, mais au Cambodge, la tradition reste bien établie et féconde après son absorption dans le système des enceintes. Et si l'on est conduit à supposer un rayonnement partant du foyer khmer, je crois qu'on trouvera cette influence bien plus générale et plus étendue que ne l'indique le sanctuaire purement pyramidal.

Batavia, juin 1932. P. J. WILLEKES MACDONALD.



CHRONIQUES ET NOTES

Les récents progrès de l'archéologie en Chine (1)

Invité par le directeur de la *R.A.A.* à rédiger un résumé des découvertes récentes en matière d'archéologie chinoise, j'ai hésité devant l'ampleur et la complexité du sujet, et la difficulté d'en être complètement informé. Qu'il soit donc bien entendu que la portée du présent article ne dépasse pas les renseignements que j'ai pu recueillir; ces renseignements sont complets (ou peu s'en faut) surtout dans le domaine de mes propres recherches, c'est-à-dire la fin de l'époque Chang et le début de l'époque Tcheou, sans négliger toutefois les cultures néolithiques antérieures. Le hasard a voulu que ce soit précisément dans ce domaine que les dernières années nous ont apporté les plus belles découvertes. Le compte rendu que voici est au moins relativement complet en ce qui concerne les entreprises archéologiques les plus importantes.

Le plus simple est de raconter ces découvertes dans l'ordre chronologique des objets; nous prendrons d'abord l'âge de pierre, puis les époques Chang, Tcheou, etc. La découverte du *Sinanthropus pekinensis* avait démontré que des êtres comparables à l'homme vivaient dans la Chine septentrionale dès une très haute époque. A la suite de leurs recherches de 1929, Teilhard de Chardin et Young purent annoncer qu' « il est démontré que non seulement le Kan-sou septentrional et la frontière des Ordos, mais même toute la vallée du Houang-ho entre le Chan-si et le Chen-si étaient habités à l'époque paléolithique » (2). Toutefois les trouvailles paléolithiques se bornent à des outils et à des braises de feux de camp; aucun échantillon d'ossements indubitablement paléolithiques n'est encore connu sur le territoire chinois (3).

Ensuite il y a une longue lacune dans les trouvailles, avant d'arriver à une culture néolithique bien développée et apparemment tardive. Les travaux fondamentaux de J. G. Andersson et ses compagnons dans ce domaine sont bien connus et n'ont pas besoin d'être rappelés ici. Andersson distingua six étapes de la culture dans les nombreux sites qu'il avait fouillés au Ho-nan et au Kan-sou; on peut, en gros, les diviser en trois types. Le plus ancien est caractérisé par la poterie monochrome, le second par la poterie peinte,

---

(1) Se reporter à la carte placée à la fin de l'article.

(2) P. Teilhard de Chardin and C. C. Young, *Preliminary Observations on the Pre-Loessic and Post-Pontian Formations in Western Shansi and Northern Shensi* (Mem. Geol. Surv. of China, Series A, N° 8, Peiping, 1930), pp. 34-35.

(3) Voir cependant Licent, Teilhard de Chardin and Black, *On a Presumably Paleolithic Pleistocene Tooth from the Sjara Osso Gol*, Bull. of the Geol. Soc. of China, Vol. 5, 1927, pp. 285-290.

le troisième par l'apparition des métaux. Andersson émit l'hypothèse que la technique de la poterie peinte était une intrusion venue de l'ouest; en attendant une démonstration concluante, cette théorie demeure la plus plausible (1).

Une des énigmes les plus intéressantes actuellement concerne le tripode *li* (2) (*a*) et ses formes apparentées, le *hien*, etc. Le *li* est une forme qui semble particulière à la Chine; Andersson constata qu'il ne se présente au Kan-sou que bien après son apparition au Ho-nan. Il estimait qu'il aurait pour centre de diffusion « la vallée inférieure du Houang-ho sur la limite Chen-si—Chan-si (3), mais des recherches plus récentes indiquent que ce seraient là plutôt les extrêmes confins occidentaux de sa diffusion à la plus haute époque (4). Autant qu'on en puisse juger par les objets connus jusqu'à présent, il semble que jusqu'à la fin de l'époque de Yang-chao (débuts de la poterie entièrement peinte) le *li* et ses formes apparentées étaient confinés à une région qui aurait approximativement pour centre le Ho-nan du N.-E., et n'avaient pas encore pénétré dans le Chen-si, le Chan-si, le Tchahar, le pays de Jehol, ni les « trois provinces orientales » (5). Il est à remarquer que le *li* est un trait marquant des plus anciens restes néolithiques que nous connaissions dans l'aire du Ho-nan. Il semble être la caractéristique d'un type particulier de culture néolithique, originaire de la Chine du Nord-Est, et aïeule de la culture chinoise proprement dite (6). Il ne semble pas douteux que le *li* s'est répandu vers l'ouest, et la poterie peinte vers l'est. Dans le Ho-nan, Andersson pouvait attribuer à l'apparition du *li* une date bien antérieure à celle de la poterie peinte. Mais les fouilles de la *Shen-si Archæological Association* (7) à Teou-ki-t'ai (*c*), Pao-ki-

(1) L'ouest ne signifie pas nécessairement dans la circonstance le Proche-Orient ou l'Europe. Parmi les plus beaux échantillons de cette céramique, il en est qui viennent du Ho-nan et du Kan-sou; le centre de diffusion en était peut-être dans la Chine occidentale même; mais la question tout entière est hérissée de difficultés.

(2) Le *li* est le vase à trois pieds creux et gonflés. Anderson propose d'en chercher l'origine dans la juxtaposition de trois vases terminés en pointe, appuyés l'un contre l'autre au-dessus du foyer, et réunis enfin par le col aux mains d'un potier ingénieux.

Les renvois en lettres italiques entre parenthèses (*a*) réfèrent le lecteur à la table des caractères chinois, placée à la fin de l'article.

(3) *Preliminary Report on Archaeological Research in Kansu* (Mem. Geol. Surv. China, Ser. A., N° 5, 1925), p. 48.

(4) A témoin, par exemple, le contraste bien net entre les sites de Pou-tchao-tchai, dans le N.-O. du Ho-nan, et de Si-yin en Hia-hien dans le S.-O. du Chan-si. Pou-tchao-tchai est un site de poterie monochrome, que l'on croit antérieur au stade Yang-chao; Andersson y trouva à la fois des *li* et des *hien* de belle qualité. Si-yin n'est qu'à une soixantaine de kilomètres au N.-O., et paraît avoir été habité jusqu'à une époque beaucoup plus tardive, comme l'indique une épaisse couche de poterie peinte. Mais le Dr. Li Tsi constata l'absence totale du *li* (ainsi que du *ting*) dans ce dernier site; cf. son *Si-yin ts'ouen che-ts'ien-ti yi ts'ouen* (Ts'ing-Houa Hiue-hiao Yen-kieou-yuan Ts'ong chou ti san tchong (*b*), Peking, 1927), p. 29.

(5) Cette assertion fondée sur mes propres recherches est confirmée dans une lettre personnelle du 9 avril 1935 que m'a adressée M. Leang Sseu-yong de l'Academia Sinica, spécialiste de la céramique. Il me dit qu'à sa connaissance le *li* n'a pas été trouvé dans ces dernières provinces; toutefois, à son avis, « il est prématuré de tirer des conclusions de ce témoignage négatif ».

(6) Qu'on m'entende bien : je ne prétends pas que la culture néolithique soit originaire de la Chine du N.-E., mais seulement que certaines caractéristiques d'une variété particulière, chinoise N.-E., de la culture néolithique générale ont leur origine dans cette région. J'ai donné des détails sur cette culture et son développement dans un livre qui doit bientôt paraître, intitulé *Studies in Early Chinese Culture*, vol. I.

(7) Cette institution qui a son siège à Si-ngan, a été créée en collaboration par le *Peiping Research Institute* et le gouvernement provincial du Chen-si. Elle a pour directeur M. Tchang P'ong-yi. Ses travaux

hien (*d*), dans l'extrême ouest du Chensi (1935) ont montré par leur stratification nette que, dans cette région, la poterie peinte avait précédé le *li*. Les deux facteurs représentent-ils des cultures distinctes ? On ne saurait le dire encore. Andersson qui avait constaté une plus grande abondance du *li* dans les couches pré-Yang-chao du Ho-nan, estime néanmoins qu'il appartient également à la culture de la poterie peinte, au Ho-nan du moins (1).

Mais M. Kouo Pao-kiun, de l'Academia Sinica (2), a fouillé cinq sites de poterie peinte au Ho-nan (3) au cours des trois dernières années : nulle part il n'y a trouvé soit le *li*, soit le *hien* associé à la céramique peinte. Il émet l'hypothèse que cette association n'existe jamais, et que [le ou] les li trouvés par Andersson dans un gisement de Yang-chao pouvaient venir d'une couche différente (4).

A Ts'ing-t'ai (Kouang-wou-hien), M. Kouo trouva, associés à une poterie peinte voisine du type Yang-chao (5), les restes d'une maison de type jusqu'alors inconnu dans le néolithique chinois. Elle était longue de trois mètres environ et large de deux. Ses murs, en partie souterrains, étaient construits en pisé sur une armature de roseaux (6). On les passait au feu, et il en résultait pour ainsi dire une maison de brique d'une seule pièce. Ce paraît être la première anticipation de la brique et de la tuile en Chine; celles-ci semblent être restées inconnues même à l'époque Chang. A Ta-tsi-tien et à Ts'ing-t'ai, M. Kouo a aussi retrouvé des maisons de l'époque de la « poterie noire » avec sol en chaux (?) comme les constructions découvertes par Leang Sseu-yong à Heou-kang, que Kouo reconnaît maintenant pour des habitations (7).

Un apport notable à notre connaissance de la poterie peinte du néolithique chinois est dû au D[r] Nils Palmgren, qui a longuement étudié les vases des types Pan-chan et Ma-tchang découverts par Andersson dans des fouilles du Kan-sou. Contrairement à l'opinion reçue jusqu'alors, il déclare qu'aucun de ces vases n'a été tourné à la roue (8). Voilà rouverte une question dont les aboutissants ont une longue portée : la roue du potier était-elle connue en Chine à l'époque de Yang-chao ?

* * *

en campagne furent dirigés par les savants de *Peiping Research Institute* avec le concours, en 1935, de M. Lo Meou-tö. M. Lo a reçu sa formation scientifique aux États-Unis et à Athènes.

(1) Voir *An Early Chinese Culture* (Bull. Geol. Surv. China, N° 5, Pt. 1, 1923), p. 33. — *Preliminary Report... Kansu*, p. 47. — *Children of the Yellow Earth* (Londres, 1934), pp. 220-222.

(2) Le nom de cette institution se traduit aussi « Institut national de recherches historiques et philologiques ». C'est une création du gouvernement central. En qualité de membre de l'organisation nationale, M. Kouo a son poste actuellement à Kai-fong, auprès de la Honan Archæological Research Association, créée conjointement par l'Academia Sinica et le gouvernement provincial du Ho-nan.

(3) A savoir T'a-p'o (*e*) en Kong-hien (*f*) (près du confluent de la Lo et du Fleuve Jaune); Tch'en-keou (*g*) et Ts'ing-t'ai (*h*) en Kouang-wou (*i*) hien (à 45 km. environ au N.-O. de Tcheng-tcheou); Lieou-tchouang (*j*) et Ta-tsi-tien (*k*) près de Siun-hien (*l*) (à 100 km. environ au nord de Kai-fong).

(4) Communication de M. Kouo à Kai-fong, 5 mai 1935.

(5) Toutefois les dessins en sont plus recherchés, ce qui pourrait indiquer qu'elle est un peu postérieure à celle de Yang-chao.

(6) Cette technique est encore courante de nos jours pour la construction des murs au Ho-nan.

(7) Voir le rapport de M. Leang dans les « Rapports préléminaires sur les fouilles de Ngan-yang » (en chinois), Academia Sinica, 1929-33, pp. 617-621.

(8) *Kansu Mortuary Urns of the Pan-shan and Ma-chang Groups* (Palaeontologia Sinica, Ser. D., Vol. 3, fasc. 1, Peiping, 1934), pp. 1, 3, 89.

Une culture néolithique entièrement nouvelle, dite « culture de la poterie noire », s'est revélée dans les fouilles de l'Academia Sinica. Elle serait postérieure à la culture de Yang-chao, mais antérieure à la culture Chang, comme le montrent les dépôts stratifiés découverts à Ngan-yang par Leang Sseu-yong (1) et à Ta-tsi-tien par Kouo Pao-kiun (2).

Un site-type, celui de Tch'eng-tseu-yai *(m)* en Chan-tong, à 45 kms. environ à l'est de Tsi-nan, fut fouillé par l'Academia Sinica en 1930 et 1931, sous la direction du Dr. Li Tsi pour la première campagne, et de M. Leang Sseu-yong pour la seconde. Le rapport de ces fouilles, retardé par la pénurie des fonds, vient de paraître (juillet 1935) (3). Dans l'intervalle on a repéré une quarantaine de sites de la même culture dans divers *hien* environnant Ngan-yang (4) et plus de cent sites dans la seule province du Chan-tong (5). Les premières explorations ont montré que cette culture florissait dans l'est presque jusqu'à la côte, et qu'à l'ouest elle avait pu s'étendre jusqu'à Si-ngan en Chen-si. La poterie noire qui lui donne son nom est une céramique fine, polie, faite au tour et qui parfois est épaisse de moins d'un millimètre. Les gens qui la fabriquaient construisaient des remparts autour de leurs villes par le procédé de la terre pilée, connaissaient les bestiaux, les chevaux, les élevaient peut-être, et employaient les os scapulaires des animaux pour la divination, selon un procédé analogue à celui des gens de l'époque Chang à Ngan-yang, procédé qui à mon avis descend de celui-là. Par tous ces traits ils diffèrent des peuples néolithiques connus jusqu'à présent et ressemblent aux hommes de l'époque Chang. Après une étude approfondie de leur poterie, Leang Sseu-yong, qui a une formation sûre et beaucoup de prudence, déclare que la technique céramique Chang est, à n'en pas douter, la continuation de celle de la poterie noire (6). Il apparaît de plus en plus vraisemblable que la culture Chang avait parmi ses composantes une évolution de la culture de la poterie noire. On ne connaît pas encore d'ossements de cette culture. Leang espère fouiller de nouveaux sites dans l'automne de 1935.

***

Les fouilles de la capitale des Chang (7) à Ngan-yang, dans la pointe septentrionale

(1) Voir « Rapport préliminaire sur les fouilles de Ngan-yang », pp. 609-625.

(2) Kouo découvrit de la poterie peinte, puis de la poterie noire, puis, au-dessus de celle-ci, une couche de poterie grise contenant des objets fabriqués de types s'étendant de l'époque Chang jusqu'à l'époque Han. On ne trouva pas de métal, mais les fouilles ne durèrent pas plus de dix jours. (Communication verbale de M. Kouo à Kai-fong, 5 mai 1935).

(3) *Ch'êng-tzŭ-yai*, Archæologia Sinica, N° 1 ; Nanking 1935. Ce rapport qui comporte 55 pleines pages de reproductions, a paru en deux éditions, l'une entièrement en chinois, l'autre pourvu d'un résumé en anglais.

(4) Communication verbale de M. Leang Sseu-yong à Peiping, 8 mars 1935.

(5) Communication verbale du Dr. Fou Sseu-nien à Peiping, 5 avril 1935.

(6) « Études offertes à Ts'ai Yuan-pei pour son soixante-cinquième anniversaire » (Academia Sinica, 1933), p. 561.

(7) On désigne souvent par le nom de Yin l'État ou la dynastie des Chang dans les dernières années de son existence. On dit que le site de sa capitale, après l'époque de Pan Keng, s'appelait Yin, et que le nom de l'État tout entier fut changé pour s'appeler désormais ainsi. Mais nous savons par les os de divination que la capitale s'appelait Chang et non Yin; le caractère Yin ne se présente même pas une seule fois dans les inscriptions sur os. « Yin » semble être une appellation des Tcheou pour désigner les gens de Chang. L'État de Chang ne paraît pas avoir englobé tout le nord de la Chine, loin s'en faut, de sorte qu'il n'y a peut-être pas lieu de compter cette maison parmi les « dynasties ».

du Ho-nan, qui furent commencées en 1928 et dotées de moyens plus puissants en 1929, se poursuivent encore. En 1929 la Freer Gallery of Art collaborait aux travaux; depuis lors, ils ont incombé à la seule Academia Sinica. Le site de la ville, son architecture, et en grande partie les arts et les métiers des Chang ont déjà été décrits dans les quatre volumes de « Rapports préliminaires sur les fouilles de Ngan-yang » (en chinois) publiés par l'Academia Sinica de 1929 à 1933.

Mais les découvertes les plus sensationnelles sinon les plus importantes ont toutes été faites dans l'automne de 1934 et le printemps de 1935. Jusqu'alors, aucune tombe Chang n'avait été fouillée scientifiquement; aujourd'hui c'est le cas de plus de trois cents sépultures. Quatre tombes de dimension tout à fait exceptionnelle ont été fouillées; la plus grande mesure environ treize mètres de profondeur et vingt mètres de côté. D'après leur grandeur et leur contenu, on croit que c'étaient des sépultures royales. Une chambrette funéraire en bois, un peu moins grande que la surface de la tombe et haute de trois mètres environ, était construite au fond : les parois étaient tantôt sculptées, tantôt ornées de peintures polychromes en laque (?) rouge, blanche et noire; les motifs sont analogues à ceux des bronzes Chang. La menuiserie était parfois incrustée de turquoise ou de dent de sanglier.

Il est établi que la sépulture en pronation, le corps étendu sur le ventre, était la coutume Chang, mais non une règle absolue; on en a découvert plus de quarante exemples. Quelques victimes humaines sacrifiées étaient enterrées dans les grandes tombes. Mais la plupart des victimes humaines furent retrouvées décapitées et enterrées dans des fosses spéciales. On enterrait les cadavres dix par dix dans des fosses rectangulaires, et les têtes, dix par dix également, étaient rangées face au nord dans de petites fosses carrées. On a trouvé près d'un millier de squelettes ainsi décapités. Ces sacrifices par décapitation nous étaient connus depuis longtemps par les inscriptions sur os, où le caractère *fa (n)* désigne un certain genre de sacrifice (1).

L'année qui vient de s'écouler a vu établir de façon absolument irréfutable l'existence de vases rituels en bronze de l'époque Chang que quelques savants occidentaux niaient encore. Plusieurs douzaines de vases de la plus belle qualité sont sorties des fouilles scientifiques de Ngan-yang dans des circonstances qui ne permettent pas de douter de leur date. En mai 1935 deux *ting* de bronze carrés de dimension exceptionnelle ont été retirés de l'une des grandes tombes. L'un mesurait environ o m. 70 de hauteur sur o m. 60 de côté, l'autre à peu près o m. 45 sur o m. 45 Dans le fond du premier, on voit le pictogramme d'un bœuf, et deux têtes de bœuf figurent dans son décor extérieur. Dans le fond de l'autre, il y a le pictogramme d'un cerf, et cet animal apparaît aussi dans le décor extérieur. D'une façon générale tous les bronzes sortis des fouilles sont conformes au type que les savants chinois et les experts étrangers habitant la Chine reconnaissaient depuis longtemps comme celui de l'art Chang. Néanmoins on voit des objets qui sont Chang sans aucun doute possible, reproduits par les savants occidentaux, comme étant « certainement de la fin des Tcheou » ! Espérons que l'Academia

(1) Ce caractère *fa* est le pictogramme d'un homme debout frappé au cou par un *ko*, et non pas, comme le dit le *Chouo Wen*, d'un homme tenant cette arme. Nous le démontrons dans *Early Chinese Culture*, tome 1.

Sinica pourra publier promptement ses découvertes pour mettre fin à de telles erreurs. En général les objets découverts confirment l'opinion que les bronzes Chang constituent le plus beau groupe de tous les bronzes chinois, ils sont supérieurs aux bronzes Tcheou pour la composition comme pour l'exécution.

On déclarait autrefois que la Chine ancienne n'avait pas connu l'armure métallique; ce principe est infirmé déjà par une inscription sur un bronze de haute époque; mieux, nous tenons aujourd'hui des preuves concrètes. En mai 1935, une seule des grandes tombes Chang de Ngan-yang a livré plus de cent casques de bronze. On dit qu'ils ressemblent pour la forme aux casques romains, et qu'ils sont pourvus d'un nasal (1). Trois de ces casques étaient presque parfaitement conservés. Avec eux on retrouva environ cinq cents armes, des hallebardes et des *ko* (« haches-poignards »). La hampe décomposée d'une des hallebardes était encore emmanchée.

***

Mais ce que les découvertes récentes de Ngan-yang nous réservaient de plus étonnant, ce sont les sculptures d'un type entièrement nouveau, et dont l'archéologie sinologique ne soupçonnait même pas l'existence. Le fragment de sculpture découvert en 1929 (2) ne laissait pas deviner la variété ni la qualité des nombreuses pièces parfaitement conservées, en marbre et autres roches, qu'on devait découvrir en 1934 et en 1935 dans une seule et même sépulture sans doute royale. Ce sont des sculptures en ronde bosse, des oiseaux, des bêtes, des êtres en partie humains, interprétés dans le style du décor des bronzes Chang; œuvres parfaites de conception, d'exécution, et de fini, à la surface lisse comme du verre. La plupart sont relativement petites; la plus grande que j'aie vue à Ngan-yang était longue d'un mètre environ. Mais ce sont là les statues négligées par les pilleurs de sépultures de l'antiquité; il y a des indices que des statues beaucoup plus grandes avaient été installées dans la tombe. Celles qui nous restent prouvent qu'à l'époque Chang l'art avait déjà atteint des hauteurs presque incroyables et que la tradition s'en perdit par la suite.

On a lancé à propos des antiquités Chang tant d'accusations en faux qu'il n'est peut-être pas inutile de dire ici ma conviction personnelle, basée sur un examen soigneux de ces sculptures : elles sont certainement authentiques. Il n'existe ici aucun mobile de lucre pour créer des faux, puisque, à ma connaissance du moins, pas un seul morceau de cet art n'est tombé en d'autres mains que celles des archéologues de l'État. La conception, l'esprit de ces sculptures sont identiques à ceux de l'art décoratif Chang; leur qualité est du niveau le plus élevé, et bien au-dessus de ce que peut donner le faussaire commun.

Toutes les découvertes récentes proviennent d'un seul terrain funéraire, situé au nord de la rivière Houan et au nord-est du village de Heou-kia-tchouang où les archéologues sont maintenant installés. En ce printemps de 1935 ils occupent trois cents ouvriers. On n'a pas trouvé d'autres os inscrits, mais un fragment de vase en pierre

(1) Les casques ainsi que le grand *ting* dont nous avons parlé furent découverts après ma dernière visite à Ngan-yang. Je dois leur description à M. Lieou Tsie, qui les a vus à Ngan-yang le 29 mai 1935.

(2) *Preliminary Report... Anyang,* face à la page 250.

bien façonné, portant sur l'anse une inscription en caractères analogues à ceux des os, a été ramené au jour. Des fragments de poterie blanche, ornés de dessins compliqués plus fins que tous ceux qu'on a reproduits jusqu'ici, se rencontrent dans les tombes. L'ensemble de ce que l'on connaît aujourd'hui de l'architecture, de la ciselure en bois et en pierre, de la peinture, de la sculpture et des bronzes de ce peuple Chang nous oblige dès à présent à compter la culture des Chang parmi les plus grandes cultures matérielles que l'humanité ait produites.

Divers objets d'une époque contemporaine des Chang sont sortis des fouilles pratiquées par l'Association archéologique du Chen-si au cours des deux dernières années à Teou-ki-t'ai dans l'extrême ouest du Chen-si. On dit qu'on y a exhumé des restes de toutes les époques depuis le néolithique Yang-chao, les Chang, les Tcheou jusqu'à la dynastie Souei (1). On était en train de reboucher les fouilles lorsque j'arrivai à Si-ngan le 12 mai 1935; ce n'était donc pas le moment de les visiter; les pièces rapportées à Si-ngan n'étaient pas nombreuses. On doit les transporter à Peiping pour les étudier, et on espère que le rapport paraîtra avant la fin de 1935.

***

Les fouilles les plus étendues jusqu'à présent relatives à l'époque Tcheou sont celles que dirigea en 1932 et 1933 M. Kouo Pao-kiun, de l'Academia Sinica et de l'Association des Recherches archéologiques du Honan, à Siun-hien, à 100 kms. environ au nord de Kai-fong. Les travaux effectifs ne durèrent que sept mois à peu près, et la main d'œuvre était de cinquante hommes. On fouilla quatre-vingt-six tombes, dont dix étaient de grande dimensions : la plus grande mesurant environ 14 m. de profondeur et 10 m. de diamètre. Les plus petites, au nombre de six, n'étaient profondes que d'un mètre. D'après les inscriptions sur les bronzes et autres indices, on croit que ce sont les tombes des souverains de l'État de Wei (°) (1115? — 209 avant notre ère) et de leurs vassaux. Certaines paraissent fort anciennes. La structure générale des grandes tombes ressemble à celle des tombes Chang de Ngan-yang. Elles avaient été rempliées de « terre pilée » jusqu'à quatre-vingt-dix couches parfois et semblent n'avoir jamais été pourvues d'un tumulus au-dessus du sol, à la différence des anciennes sépultures Tcheou au nord de Si-ngan. La chambre de bois au fond des grandes tombes ne mesurait que 3 m. × 2 m. environ; pas plus qu'à Ngan-yang on n'y découvrit les restes d'un cercueil. On y accédait par des marches au nord, par une rampe unie au sud; ce qui les différencie des tombes de Ngan-yang, pourvues d'accès dans les quatre directions (2).

Deux paires de tombes sont apparemment les sépultures de nobles et de leurs épouses; l'une est de grandes dimensions, et la tombe de la femme est un peu plus petite; l'autre paire, petite, présente deux tombes de même importance. Dans les deux cas la tombe de l'homme est à l'ouest, dans la place d'honneur (3).

(1) Communication verbale de M. Lo Meou-tö à Si-ngan, 12 mai 1935.

(2) Toutefois une grande tombe fouillée à Heou-kang, Ngan-yang-hien, au printemps de 1934, présente deux accès comme celles de Siun-hien. On en discute encore l'époque.

(3) C'est-à-dire à droite en faisant face au sud; dans la Chine ancienne la droite était la place d'honneur, comme la gauche à présent.

Beaucoup de ces tombes furent pillées de très bonne heure; sur les 86 tombes, il n'y en avait que deux, très petites, qui n'eussent jamais été visitées par les voleurs. Les pilleurs de sépultures brisaient intentionnellement les squelettes pour empêcher les morts de se venger; c'est une des raisons pour lesquelles on ne trouva au cours de ces fouilles que trois squelettes en bon état. Deux squelettes seulement pouvaient être ceux de victimes humaines sacrifiées : nous sommes loin du millier de victimes trouvées à Ngan-yang dans les sépultures Chang. Cela confirme ce que nous savions déjà par les inscriptions sur os, que, contrairement à la tradition, les sacrifices humains ne sont pas une institution du début des Tcheou, et même que l'usage s'en perdait rapidement.

D'après M. Kouo, les objets enterrés dans la tombe étaient disposés comme suit : les vases rituels au nord, les armes à l'ouest, l'armure à l'est, les chars au sud. Les pilleurs de tombes, recherchant uniquement les précieux vases rituels, ont souvent laissé intacte la moitié sud de la tombe; aussi les archéologues ont-ils retrouvé plus de cinq cents pièces de garnitures de char en bronze, ainsi que des morceaux des chars eux-mêmes en bois. Des roues entières à dix-huit rais furent découvertes et photographiées *in situ*, mais on ne réussit pas à les extraire intactes. D'après les nombreux chars et les roues qu'il avait trouvés, Kouo a pu reconstituer dans une grande mesure le char Tcheou, et rectifier bien des erreurs d'auteurs anciens et modernes à ce propos.

Une fosse mesurant six mètres de profondeur et neuf de côté, ne contenant point de restes humains, paraît avoir servi à un grand sacrifice de chars. Douze chars, soixante-douze chevaux vivants, et huit chiens vivants portant des clochettes y avaient été enterrés. Les roues avaient été démontées des chars et enterrées à un niveau supérieur de la même fosse. On remarquera qu'il y avait six chevaux pour un char, ce qui est surprenant, puisqu'un attelage comporte quatre chevaux dans le *Che king* et autres textes de la haute époque Tcheou (1).

L'État de Wei était pour une grande part la continuation de l'État de Chang sous un prince de la maison des Tcheou (2) et les milliers d'objets exhumés à Siun-hien présentent une parenté évidente et très intime avec les objets analogues provenant de Ngan-yang. Les plus beaux bronzes de Siun-hien que j'aie vus n'avaient pas été sauvés par les archéologues, mais exhumés par des pilleurs de tombes et vendus aux antiquaires. Certains montrent quelque progrès sur la technique Chang. Mais si on compare les objets Chang et les objets Wei dans leur ensemble, on arrive à une conclusion toute autre. En mai 1935 je me rendis en un jour de Ngan-yang, où je venais de voir les dernières trouvailles Chang, à Kai-fong pour examiner les antiquités Wei. La ressemblance était frappante; bien des motifs étaient identiques jusque dans les détails. Il y avait cependant une différence subtile; l'exécution était en général moins soignée, l'effet d'ensemble d'un goût moins sûr. Il est possible que les Tcheou à l'âme martiale

(1) Le résumé ci-dessous des fouilles de Siun-hien est basé sur les communications verbales de M. Kouo Pao-kiun à Kai-fong, 4 et 6 mai 1935, et sur un historique et rapport sommaire des travaux de l'Association archéologique du Ho-nan pour les trois dernières années, avec description de quelques objets découverts, trente pages en chinois parues en février 1935. Un rapport sommaire des fouilles de tombes Wei a été préparé par M. Kouo et doit paraître prochainement; il travaille actuellement au rapport complet.

(2) Voir le *Che ki*, début du chapitre 37, *Wei k'ang chou che kia*.

et conquérante n'eussent pas de temps à perdre sur la qualité et exigeassent de leurs artisans des résultats rapides; peut être l'appauvrissement naturel des gens de Chang amena-t-il une décadence de leur art à la suite de leur défaite. Il va sans dire que ce sont là des impressions demandant à être confirmées par les études qui restent à faire. Il n'est pas sans intérêt de noter que tant à Lo-yang qu'à Si-ngan j'ai vu des bronzes indubitablement Chang qui avaient été découverts dans ces régions : n'y seraient-ils pas venus dans le butin que rapportaient les Tcheou vainqueurs ?

***

Dans l'automne de 1930, la Freer Gallery of Art et le Musée Provincial du Chan-si ont fouillé le site de Yen-tseu Kö-ta, Wan-ts'iuan-hien, à quelque 25 kms. au sud-est du confluent de la Fen et du Fleuve Jaune. On n'y découvrit pas de constructions nettes, mais des restes de l'époque des Han-occidentaux en grand nombre. Une tradition rattache ce site au culte de Heou T'ou, et M. Carl W. Bishop, conservateur-adjoint de la Freer Gallery of Art, en concluait : « Ce pourrait fort bien être le lieu où Han wou-ti institua son culte de Heou T'ou, déesse de la Terre » (1).

Des sépultures d'époque Han ont été fouillées scientifiquement en diverses localités du Chan-tang et du Ho-nan; quelques-unes ont livré des bas-reliefs ciselés ainsi que de la céramique, etc.

Outre ces fouilles méthodiques, il s'est produit plus d'une découverte d'objets d'époques variées, au hasard de la construction d'un chemin de fer, d'une route, d'un bâtiment, etc. En bien des cas des archéologues exercés en ont été immédiatement avisés et ont réussi à noter les circonstances.

Il est naturellement impossible de rendre compte des exhumations d'antiquités par les paysans et les voleurs de tombes professionnels : jusqu'en ces derniers temps, presque tous les objets exhumés en Chine provenaient de leurs opérations. Ils ne prennent point de notes scientifiques, et leurs renseignements ne méritent pas toujours la confiance, puisqu'ils cherchent le gain avant tout; en général, bien loin de conserver des informations précises, ils les font disparaître. Pendant longtemps ils se sont procuré des bronzes dans la région de Ngan-yang; en cette dernière année cette source leur a été coupée par les mesures répressives énergiques du gouvernement central.

La plus vaste trouvaille des fouilleurs non autorisés en ces dernières années est sans doute celle de Cheou-hien *(s)* dans le Ngan-houei centre-nord (été de 1933). On raconte qu'une fosse gigantesque livra à elle seule plus de huit cents objets de bronze et de pierre, y compris un *ting* en bronze pesant plus de 400 kgs. (2). La plupart, saisis par le gouvernement provincial, sont actuellement conservés à la Bibliothèque Provinciale du Ngan-houei. Ces vases avaient été faits dans l'État de Tch'ou *(u)* (1122 ? — 223 avant

(1) *Excavation of a West Han Dynasty Site at Yen-tzŭ Ko-ta, Wan Ch'üan Hsien, Southwestern Shansi, with a Prefatory Note on the Worship of Earth in Ancient China* (Shanghai, 1932), p. 15.

(2) Voir Lieou Tsie, *Tch'ou k'i t'ou che* (*t*) (Peiping, 1935), p. 3*a*.

notre ère). M. Leou Tsie, attaché à la Section Archéologique de la Bibliothèque Nationale de Peiping, leur a consacré un traité spécial (1).

***

On projette actuellement de poursuivre les fouilles avec plus d'ampleur que pendant les années récentes. L'Academia Sinica envisage de nouvelles fouilles dans les sites néolithiques, avec l'intention particulière de déterminer si la culture de la poterie noire était à l'origine une culture des populations côtières. Les travaux reprendront à Ngan-yang en automne comme d'habitude. L'Academia Sinica et l'Association des Recherches Archéologiques du Ho-nan ont le projet de faire des fouilles à Lo-yang l'an prochain. Sur le site de la ville de Tch'eng-tcheou, fondée par le duc de Tcheou à une vingtaine de kilomètres à l'est de Lo-yang, des murs se dressent encore, hauts de plus de quatre mètres par endroits, et fournissant aux archéologues des repères tout préparés.

L'Association Archéologique du Chen-si projette de fouiller l'an prochain deux sites. Le premier est celui de la ville de Fong, capitale des Tcheou avant leur triomphe sur l'État de Chang : on croit qu'elle était située à 25 kms. environ au sud-ouest de Si-ngan. Elle se propose de commencer d'autre part à fouiller les sépultures des rois Tcheou, dont on voit les grandes pyramides tronquées au nord de la Wei, près de Hien-yang, dominant toute cette partie de la vallée de la Wei. On compte qu'il faudra deux ans pour fouiller chacun de ces tumulus (2).

***

Moins sensationnel que les fouilles, mais non moins important pour la reconstitution du passé, rappelons en terminant le labeur de nombreux savants, presque tous chinois, qui lentement déchiffrent et interprètent les inscriptions sorties des fouilles. L'étude des oracles sur os des Chang est une épopée de la science; en trente-cinq ans elle a transformé des morceaux d'os et d'écaille de tortue chargés d'égratignures incompréhensibles en une littérature qui nous révèle la vie, les travaux, les pensées même des hommes qui s'en servirent, et qui ressuscite sous nos yeux leur culture toute entière. Non moins importants sont les résultats prodigieux récemment acquis dans l'étude des inscriptions des bronzes Tcheou de haute époque. Ces inscriptions, longues parfois de plusieurs centaines de caractères, rivalisent avec la littérature transmise par leur volume et leur importance. Elles ont de plus une authenticité intégrale que les livres transmis ne possèdent point; elles nous donnent pour la première fois une norme sûre pour mesurer l'authenticité des textes prétendus anciens. On s'en est peu servi cependant pour la critique des textes : c'est une tâche qui incombe à la sinologie dans l'avenir immédiat.

Les fouilles pratiquées en 1930 dans un site Han du Chan-si, comme nous l'avons dit, sont à ma connaissance les dernières auxquelles un archéologue non chinois ait

(1) Voir la note précédente.

(2) Mais on peut craindre que ces projets ne soient dérangés par les nouvelles complications de la situation internationale. Les fouilles de Ngan-yang doivent être suspendues plus tôt qu'on ne l'avait prévu à la suite des incidents de juin de cette année (1935).

pu directement participer. Les raisons en sont trop complexes pour être énumérées ici; disons seulement que dans les circonstances actuelles, il n'y a aucune perspective de voir des savants autres que chinois associés aux opérations des fouilles d'ici longtemps. Raison de plus pour que nous travaillions de notre mieux à la besogne d'interprétation.

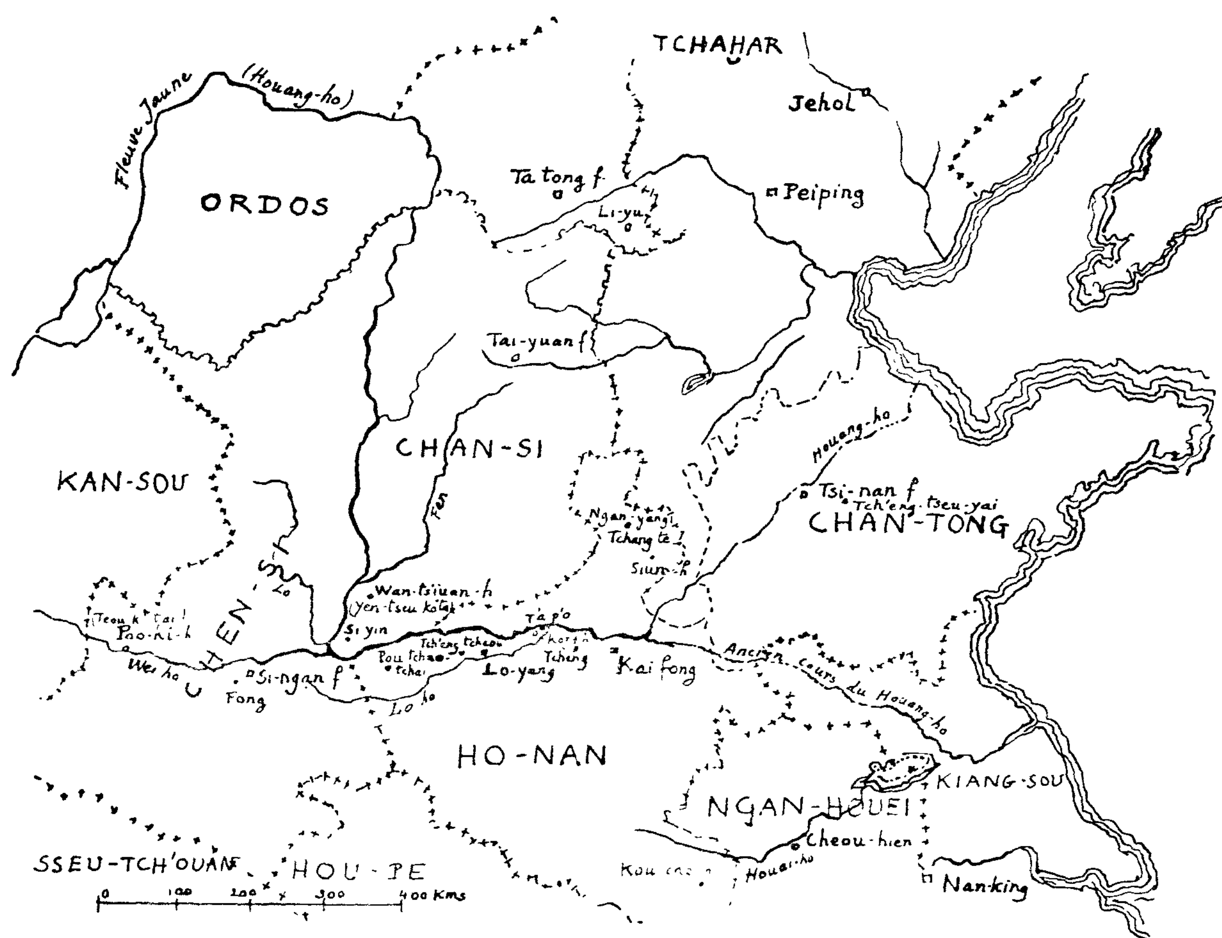
Beaucoup d'archéologues chinois ont reçu une formation étrangère; leur expérience et leur compétence s'accroissent d'année en année. Ils sont de rapports agréables, disposés à l'entr'aide, toujours heureux de communiquer et de discuter leurs découvertes. Il serait à souhaiter que des savants étrangers se fixassent en Chine, pourvus de tout le bagage scientifique nécessaire à ce genre d'études; ils se tiendraient au courant des travaux, participeraient à l'étude sinon à l'exhumation des objets, feraient part des découvertes et en donneraient l'interprétation au monde savant occidental. Mais le nombre de savants remplissant ces conditions est à présent infime, et ce n'est pas à tort que les Chinois considèrent les sinologues d'Europe et d'Amérique comme très mal informés dans ce domaine particulier, qui se développe le plus rapidement de tous et qui est à bien des égards le plus important dans l'histoire de la culture chinoise.

Peiping, 1er *juillet* 1935. HERRLEE GLESSNER CREEL.

TABLE DES CARACTÈRES CHINOIS

a. — *Li*	鬲
b. — *Si-yin ts'ouen che-ts'ien-ti yi tsouen* (Ts'ing-Houa Hiue-hiao Yen-Kieou-yuan Ts'ong chou ti san tchong)	西陰村史前的遺存 (清華學校研究院叢書第三種)
c. — Teou-ki-t'ai	鬥雞台
d. — Pao-ki	寶雞
e. — T'a-p'o	塌坡
f. — Kong	鞏
g. — Tch'en-keou	陳溝
h. — Ts'ing-t'ai	青台
i. — Kouang-wou	廣武
j. — Lieou-tchouang	劉庄

k. — Ta-tsi-tien . . . . 大賚店
l. — Siun . . . . 濬
m. — Tch'eng-tseu-yai. . . . . 城子崖
n. — *fa* . . . . 伐
o. — Wei (1115?-209 av. J.-C.) . . . . . . 衛
p. — Yen-tseu Kö-ta . . . . 閻子疙瘩
q. — Wan-ts'iuan . . . . 萬泉
r. — Heou T'ou . . . . 后土
s. — Cheou . . . . 壽
t. — Lieou Tsie . . . . 劉節
u. — *Tch'ou k'i t'ou che*. . . . . 楚器圖釋
v. — Tch'ou . . . . 楚



Figurations animales analogues

SUR UN VASE CHINOIS D'ÉPOQUE TCHEOU . ET SUR DES OBJETS DE NOTRE HAUT MOYEN AGE

Les recherches faites au cours de ces dernières années, celles de M. Rostovtzeff en particulier (1), ont montré l'origine commune de l'art des peuples Scythes et Goths — donc de notre Haut Moyen Age — et de l'art des Chinois aux époques Tcheou et Han; il semble qu'il faille attribuer une origine iranienne très ancienne à certains types, qui se retrouvent plus ou moins stylisés chez les uns aussi bien que chez les autres.

Les rapprochements précis entre certaines figurations issues de ces types, relevées sur des objets de notre Haut Moyen Age et sur des objets chinois de haute époque, sont peu nombreux; aussi nous paraît-il intéressant d'insister sur ceux qui résultent de l'étude d'un vase Tcheou, tombé récemment entre nos mains au hasard d'une vente (2) et de différents objets trouvés dans des sépultures barbares, d'Europe en général et de Lorraine en particulier.

Notre vase est de bronze, à patine noire; porté par quatre pieds il présente deux anses et un couvercle terminé par une sorte de bouton pointu; outre les figurations animales que nous allons étudier, il offre un décor de méandres, caractéristique de l'époque Tcheou.

Ces figurations animales — celles du moins que nous avons pu identifier car il en existe sur les anses et au bas des flancs qui sont malaisées à reconnaître — se rapportent aux motifs de « l'oiseau fantastique » et du « dragon » ou de « l'hydre ». Nous pouvons, à leur sujet, redire avec M. Rostovtzeff (3) : « ... Les motifs originaux ont été géométrisés et simplifiés..., c'est toujours le même style impersonnel, purement ornemental, sans force et sans passion ». Les voilà situés du point de vue de l'art, étudions-les de celui qui nous intéresse plus particulièrement.



FIG. 1*a* — Oiseau fantastique; flanc du vase Tcheou.

« L'oiseau fantastique » (figure 1*a*) se retrouve quatre fois sur les flancs du vase; les quatre figurations, qui se font face deux à deux, sont symétriquement disposées par rapport à chacune des deux petites anses. Cet oiseau au bec crochu qui ne nous paraît représenter aucun être réel fait songer aussitôt à celui des fibules barbares bien connues, souvent improprement appelées « au perroquet ». Presque tous les cimetières du Haut Moyen Age

(1) M. ROSTOVTZEFF en a donné un abrégé dans l'article intitulé : *L'art gréco-sarmate et l'art chinois de l'époque Han*, paru dans *Aréthuse*, Paris, avril 1924, p. 81 et suivantes.

(2) Collection d'un amateur; vente à l'Hôtel Drouot les 15 et 16 mars 1933; beaucoup de ces objets provenaient de la collection Octave Homberg.

(3) ROSTOVTZEFF, *ouvrage cité*, p. 82.

en ont fourni : citons, un peu au hasard, en France, celles d'Herpes (1), de Chassemy (2), de Martéville (3) et en Angleterre celle de Chessel-Down dans l'île de Wight; en Lorraine nous connaissons une fibule du même type trouvée dans le cimetière barbare du Châtelet sur les confins de la Meuse et de la Haute-Marne.

Le cou de l'oiseau barbare, très court, diffère de celui de l'oiseau Tcheou. Les deux types sont néanmoins très voisins; comme nous le disions plus haut il nous paraît qu'il s'agit d'un oiseau fantastique et que l'on ne saurait l'identifier, ainsi qu'on l'a fait souvent dans les comptes-rendus de fouilles du Haut Moyen Age, avec un aigle, un faucon, ou un perroquet.

L'origine de ce type nous est peut-être donnée par les légendes iraniennes : les articles du colonel Allotte de la Füye (4) et de M. Maurice Dayet (5), au sujet de l'oiseau légendaire des monnaies de la Perside, rappellent les éléments de la tradition iranienne, venus jusqu'à nous par les légendes héroïques de la Perse, qui se rapportent aux oiseaux légendaires, l'oiseau gigantesque Simorg, et l'oiseau Vareghna; celui-ci est à la fois l'un des auxiliaires de Mithra et l'une des incarnations de Varethragna, le génie de la Victoire; il s'agit donc d'une figuration qui a dû être reproduite mainte et mainte fois ; mais comme les légendes nous apprennent que l'oiseau Vareghna prenait la forme d'un corbeau et qu'il s'agit au contraire, ici croyons-nous, d'un oiseau fantastique, nous ne pensons pas qu'il puisse être à l'origine de la figuration qui nous occupe.

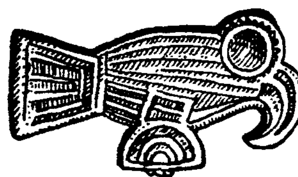


Fig. *1b* — Fibule de Marteville (Aisne) *d'après le baron de Baye.*

L'oiseau Simorg, lui, est un oiseau fantastique. Cet oiseau « de bon augure, élite du monde... qui commande l'obéissance, semblable à un nuage qui répand une pluie de perles ou plutôt une pluie de tranquillité dans l'âme...» (6) joue un rôle de premier plan dans l'histoire de Roustam, le plus fameux des héros légendaires de la Perse; si l'on admet l'origine iranienne commune des figurations Tcheou et des figurations barbares de nos régions, il est fort possible que l'oiseau fantastique qui nous occupe ait pour origine, qu'il s'agisse des unes ou des autres, l'oiseau Simorg représenté dans le temps et dans l'espace bien loin des lieux où il prit naissance dans l'imagination des hommes, et devenu sans doute un simple motif décoratif dépourvu de toute signification.

Enfin un autre oiseau, reproduit deux fois, constitue un élément essentiel du décor de notre vase, avec son bec qui dépasse le couvercle, et ses pattes sur lesquelles le vase repose; mais nous ne connaissons pas de figuration du Haut Moyen Age de

---

(1) Baron de Baye, *Le Cimetière Wisigothique d'Herpes*, Angoulême, 1892, Pl. XV.

(2) Frédéric Moreau, *Les nouvelles fouilles de Chassemy et fin de celles de la Villa d'Ancy*, Saint Quentin, 1889, Pl. 95 nouvelle série.

(3) Baron de Baye, *Les oiseaux employés dans l'ornementation à l'époque des invasions barbares.* Extrait des Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France, Paris, 1901, Pl. I.

(4) Colonel Allotte de la Fuye, *L'oiseau légendaire des monnaies de la Perside*, Aréthuse, Paris, juillet 1926.

(5) Maurice Dayet, *L'oiseau des monnaies de Perside*, Aréthuse, Paris, premier trimestre, 1931.

(6) Traduction du colonel Allotte de la Fuye *(ouvrage cité)*.

nos régions qui puisse en être rapprochée : il semble bien qu'il s'agisse de deux hiboux adossés.

Arrivons maintenant au dragon ou à l'hydre; sur notre vase, une première figuration nous le montre (fig. 2-a) la gueule largement ouverte, les deux lèvres se terminant en forme de spirale ; il saisit dans sa gueule l'extrémité de sa queue; en trois points de son corps des traits incisés doivent rappeler les ailes ou les pattes : il est représenté ainsi sur les quatre pieds du vase, les quatre dragons se faisant face deux à deux.



FIG. 2a — Hydre ou dragon; pied du vase Tcheou.

D'après M. Rostovtzeff, un tel animal fantastique dérive du lion ou du tigre. Il nous montre en effet, à la fin de l'article que nous citons plus haut, comment « le corps d'un lion ou d'un tigre devient graduellement le corps allongé de ce que l'on a appelé une hydre » (1).

Des figurations tout à fait analogues se retrouvent dans nos régions : au cours de nos fouilles de Lezéville (2) nous avons découvert un bouton de scramasaxe (fig. 2*b*) qui représente une hydre — ou plutôt deux hydres qui semblent se poursuivre — très voisines de celles de notre vase; la gueule est ouverte, les lèvres sont l'une terminée en spirale, l'autre incurvée (amorce de la spirale); la queue s'enroule sans pénétrer dans la gueule; un rudiment d'aile est visible. Ce bouton doit dater du VIIme siècle. D'autre part nous reproduisons d'après M. Boulanger (3) un autre bouton de scramasaxe barbare trouvé en Suisse (FIG. 2-*c*) où la queue de l'hydre touche l'extrémité de sa gueule ouverte, les lèvres se terminent à peu près comme sur le bouton trouvé à Lezéville; l'animal a deux pattes et un rudiment d'aile assez singulièrement disposés; l'analogie avec l'hydre du vase Tcheou est plus nette encore que sur le bouton de scramasaxe de Lezéville.



FIG. 2*b* — Bouton de scramasaxe. *Lezéville, coll. Édouard Salin.*



FIG. 2*c* — Bouton de scramasaxe. *Suisse ; d'après M. Boulanger.*

Enfin, sur une plaque barbare trouvée à Pompey (Mthe & Mselle) et actuellement au Musée Lorrain à Nancy (FIG. 3), l'on voit deux groupes, renversés l'un par rapport à l'autre, de deux hydres identiques et en quelque sorte parallèles entre elles; les lèvres sont incurvées; la queue s'enroule tout à fait comme sur le vase Tcheou et approche de la gueule ouverte cependant qu'une autre tête jaillit de son extrémité.

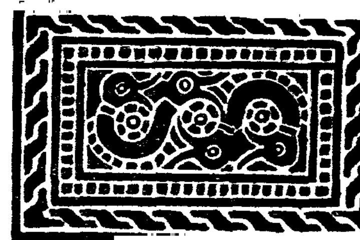


FIG. 3. — Plaque barbare de Pompey. *Musée Lorrain, Nancy.*

(1) ROSTOVTZEFF, *article cité*, p. 92.

(2) E. SALIN, *Le cimetière barbare de Lezéville*, Nancy, Paris, Strasbourg, 1922, Pl. XI.

(3) C. BOULANGER, *Le cimetière franco-mérovingien et carolingien de Marchélépot*, Fig. 168, p. 164.

Une seconde figuration de dragon ou d'hydre, quatre fois répétée, décore le couvercle de notre vase. Symétriquement disposés par rapport à l'axe, les quatre dragons se trouvent deux à deux et dos à dos sur chacune des deux faces du couvercle. Ils sont très stylisés, leur queue s'enroule vers le bas; vers le haut l'avant de leur corps se courbe presque à l'angle droit (FIG. 4-*a*). Or une petite plaque boucle de notre cimetière de Lezéville (2) (FIG. 4-*b*), malheureusement médiocre de style et de conservation, présente un décor qui nous paraît représenter la même figuration. Incisés sur cette plaque deux dragons stylisés en suivent les contours; les queues s'enroulent vers le bas; l'avant des corps s'infléchit; bien que la qualité du décor paraisse fort médiocre à côté de celle du vase chinois, l'analogie nous semble indéniable.



FIG. 4*a*. — Hydre ou dragon; couvercle du vase Tcheou.

Ainsi ce seul vase Tcheou nous montre quatre figurations analogues à celles de notre Haut Moyen Age, dont deux — l'oiseau fantastique et le premier type d'hydre ou de dragon — se rencontrent assez fréquemment dans nos régions entre le v[e] et le viii[e] siècle.

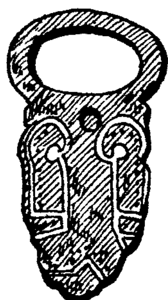


FIG. 4*b*. — Plaque-boucle. *Lezéville, coll. Éd. Salin.*

Un dernier caractère nous paraît à signaler : le décor Tcheou, presque entièrement incisé à froid, laisse peu d'importance au relief; ce caractère se retrouve identique sur les décors de notre Haut Moyen Age; l'analogie des figurations et des styles s'en trouve soulignée. En étudiant les bronzes exposés récemment au Musée de l'Orangerie nous avons retrouvé, parmi les pièces exposées, un vase très voisin du nôtre; c'est celui de la collection Eumorfopoulos catalogué sous le N° 122. (3) Il offre les deux hiboux, adossés avec leurs ailes traitées de la même manière, sur la panse, ornée de méandres et leurs serres qui constituent les pieds du vase : sur ces pieds nous retrouvons, très voisine de la nôtre, la première des figurations d'hydre ou de dragon que nous venons de décrire (fig. 2*a*). Le vase offre également des oiseaux stylisés voisin du nôtre (fig. 1*a*).

Les recherches faites au cours de la rédaction de cette note nous ont conduit à relever d'autres figurations analogues que nous voudrions décrire en terminant, car elles se rapportent à un type tout à fait classique dans nos régions : c'est — pour employer l'expression de M. Rostovtzeff — « le griffon-lion, cornu, ailé » qui constitue l'élément essentiel des fibules en ɷ; sans insister ici sur le caractère particulier des signes en ɷ ni sur la pose « rétrograde » (4) du griffon dont il s'agit,

(1) Ce décor se retrouve fréquemment sur des bronzes chinois de cette époque; on peut le désigner sous le nom de « virgule »; cf *Catalogue des bronzes chinois exposés au Musée de l'Orangerie* en mai-juin 1934, p. 73.

(2) E. SALIN, *ouvrage cité*, Pl. XI, Fig. 4.

(3) Perceval YETTS, *Catalogue de la collection Eumorfopoulos*, pl. XVI et XVII; XXII et XXIIIA.

(4) A propos de la pose « rétrograde » voyez E. SALIN, *ouvrage cité* p. 60 à 62.

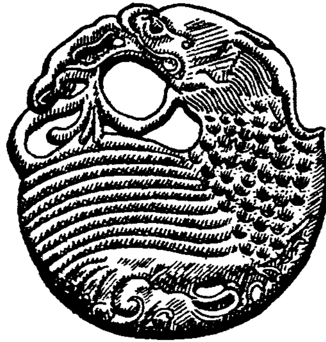


FIG. 5*a*. — Griffon-lion. Plaque Han, *d'après M. Rostovtzeff.*

remarquons seulement (FIG. 5) le bec, la corne, le rudiment d'aile qui tantôt s'écarte du corps et tantôt est replié sur lui.

L'un des deux magnifiques exemplaires du Musée Lorrain (deux fibules en argent doré, cloisonnées, aux cloisons garnies de grenats taillés en table, provenant de Blesmes), un exemplaire trouvé à Marchélépot (1) et une plaque du Musée de Narbonne (2), sont reproduits sur nos figures 5-*b*, *c*, *d*.

Si nous examinons maintenant la plaque de bronze chinoise provenant de la collection de Madame Langweil (3) (FIG. 5-*a*) l'analogie nous apparaît avec évidence. M. Rostovtzeff décrit ainsi cette plaque : « C'est une rondelle formée par le corps enroulé d'un griffon-lion cornu, ailé. Le type n'est pas méconnaissable. Mais la lèvre supérieure prend déjà la forme retroussée si caractéristique de l'art chinois. Les extrémités se transforment en ornements qui ressemblent à des motifs décoratifs végétaux et assument parfois les formes des « nuages » ornementaux si caractéristiques pour l'époque Han et si fréquents dans tous les monuments de cette époque. »

FIG. 5*b*. — Fibule de Blesme. *Musée Lorrain, Nancy.*

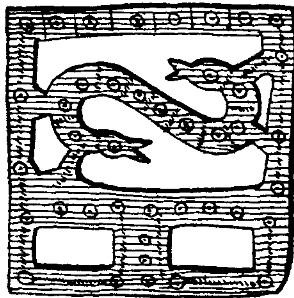


FIG. 5*c*. — Plaque-boucle. *Musée de Narbonne, d'après M. Barrière-Flavy.*

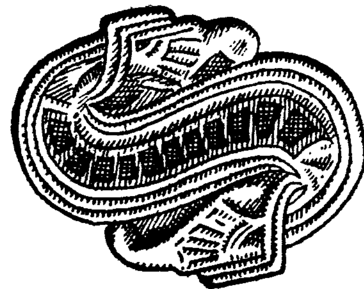


FIG. 5*d*. — Fibule de Marchélépot. *D'après M. Boulanger.*

D'autres objets chinois offrent des figurations en ꝏ caractéristiques : citons les deux vases de la collection de Mme Wannieck ayant figuré à l'exposition de l'Orangerie sous les numéros 470 et 472, et ceci est l'occasion de plus de rappeler les services rendus à l'érudition par cette récente exposition des bronzes chinois qui a mis sous les yeux des chercheurs, tant de pièces rares d'ordinaire inaccessibles.

EDOUARD SALIN.

---

(1) C. BOULANGER, *ouvrage cité*, Pl. 6, Fig. 5, fibule de bronze (Collection Boulanger).

(2) BARRIÈRE-FLAVY, *Étude sur les sépultures barbares du midi et de l'ouest de la France*, Paris, Toulouse, sans date, Pl. XXIX, Fig. 2; la plaque est de bronze.

(3) ROSTOVTZEFF, *ouvrage cité*, p. 90.

COMPTES RENDUS

BIBLIOGRAPHIE

H. Ritter, J. Ruska, F. Sarre, R. Winderlich. *Orientalische Steinbücher und persische Fayencetechnik.* 70 pages, 4 pl., in-octavo, Istanboul, 1935.

Cette publication qui représente le troisième fascicule des Istanbuler Mitteilungen éditées par la section d'Istanboul de l'Institut archéologique allemand, s'occupe des manuscrits musulmans relatifs aux matières minérales et à leur utilisation.

J. Ruska et E. Wiedemann avaient depuis longtemps eu le mérite d'insister sur l'importance de ce genre de documents. Le présent travail donne le catalogue raisonné des ouvrages de cette série, conservés dans les bibliothèques d'Istanboul. Il s'étend en particulier sur le N° 20 du catalogue, Livre des Pierres précieuses et des Parfums, écrit en l'an 700 h./1301 de notre ère par Abulqâsim 'Abdallâh b. 'Ali b. Muhammed b. abî Tâhir, originaire de Kashan ; cet ouvrage renferme un chapitre final sur la technique de l'émailleur et l'industrie de la faience, il acquiert une importance spéciale par le fait qu'il a été écrit à un moment où l'art de la céramique a été à son apogée et que Kashan a été le principal foyer de cette industrie en Perse.

Les auteurs ont donc jugé à propos de publier et de traduire ce texte, travail d'autant plus méritoire que les documents d'origine orientale sur cette matière faisaient défaut jusqu'à présent.

Un chapitre particulièrement intéressant (p. 46) s'occupe de « l'émail à deux feux », c'est-à-dire des poteries à reflets métalliques. Ainsi que Massoul (Aly Bey Bahgat et Félix Massoul — *La Céramique Musulmane de l'Egypte*, Le Caire, 1930) l'a expliqué, les reflets métalliques s'obtiennent en effet sur un premier émail, en faisant agir aux endroits voulus des sulfures arsénicaux, des composés de cuivre ou d'argent délayés dans une pâte ocreuse. Cette deuxième cuisson dans un feu réducteur exige de très grandes précautions; si la température est trop élevée la masse ocreuse se colle à la surface émaillée, la pièce est alors perdue. Si, au contraire, la température est trop basse, la réduction des métaux ne se fait pas et aucune trace du dessin préparé ne reste sur la surface qu'on aurait voulu décorer. Lorsque, au contraire, la température a été convenable, on peut enlever en frottant la matière ocreuse restée pulvérulente et on trouve le lustre métallique à tous les endroits où on avait posé la pâte.

Le manuscrit décrit aussi la technique « à sept couleurs », c'est-à-dire le décor polychrome.

F. Sarre, dans un chapitre final, fait ressortir l'importance de ce document pour nos connaissances de la céramique orientale; le fait que deux fois Bagdad et Tébriz sont mentionnées comme donnant des produits différents de ceux de Kashan semble indiquer qu'à la fin du XIII[e] siècle ces villes ont possédé une industrie céramique comparable dans son importance à celle de Kashan.

F. Sarre explique que le célèbre mihrâb (daté de 1226) de la mosquée Meïdan de Kashan qui se trouve actuellement au Musée de Berlin a certainement été établi à Kashan même et qu'un autre mihrâb de 1264 provenant probablement de Koum, appartenant au même musée, doit être de la même fabrication. Ces mihrâbs, ainsi que deux autres provenant sans doute du même centre, sont reproduits sur les planches qui accompagnent le texte.

La présente publication qui donne une idée des richesses des bibliothèques d'Istanboul est une contribution importante à l'histoire des arts et métiers en Perse, elle est d'autant plus attrayante qu'il s'agit de la céramique dont le développement, malgré le nombre de documents de premier ordre que nous possédons, est resté particulièrement obscur jusqu'à présent.

A ce sujet, nous voyons que le Ms. n° 20 fait (p. 46) une distinction entre les pièces qui sortent blanches du premier feu et celles qui sont bleues (lâgward ou encore turquoise) ; les premières seulement peuvent recevoir la pâte qui produira les reflets métalliques.

Or, le Ms. N° 20 a été écrit en 1301 et, à cette date, on connaissait depuis longtemps des pièces décorées en bleu et à reflets métalliques en même temps; voir notamment les deux mihrabs de 1226 et 1264. Le Ms. n° 20 semble donc décrire un procédé primitif, dépassé depuis longtemps.

D'après ce que des céramistes compétents nous expliquent, un bleu au cuivre chauffé dans un feu réducteur serait perdu, la masse vitreuse de l'émail ne le protégerait pas contre la réduction (il est même possible que les reflets métalliques aient été découverts de cette manière). Le bleu au cobalt, par contre, résiste au feu réducteur; on dirait que lorsque les formules du Ms. n° 20 ont été rédigées — bien avant 1301 — on n'était pas encore arrivé à faire cette distinction qui permettait de fabriquer les magnifiques céramiques à décor bleu accompagné de reflets métalliques.

Nous laissons aux céramistes le soin d'approfondir cette question intéressante, ils trouveront du reste bien d'autres points importants pour l'histoire de leur art. R. P.

Heinrich ZIMMER. *Indische Sphären.* Un v., 250 pp., 8 pl. simili, br. RM. 5 50; rel. RM. 6.80. — R. Oldenbourg, Schliessfach 31, Münich, 1935.

Brillamment écrit (encore que dans un style assez dur pour le lecteur étranger), très littéraire d'un bout à l'autre, trop même pour notre goût, mais pas composé du tout, ce volume est fait de parties hétéroclites et d'intérêt inégal. Dans sa préface l'auteur dit que les mythes dont la science de la fin du XIXe siècle croyait ne plus rien tirer, connaissent actuellement un regain de faveur. C'est exact, mais les interprétations que M. Zimmer donne des mythes indiens (chap. I), tout à fait détachées de la psychologie sociale de l'époque, paraissent bien arbitraires : ce sont des élucubrations académiques; ce n'est pas de la science, pas même de la vulgarisation.

Nous aimons beaucoup mieux le chapitre II sur la politique dans l'Inde ancienne, et sur les traités de politique *ad usum Delphini :* le *Pancatantra*, le *Hitopadesa*, etc. Le chapitre III « Yoga et Mâyâ », est de beaucoup le plus gros morceau (170 pp.); il est peu méthodique, mais il donne certaines clartés sur les différents systèmes de Yoga. L'auteur y résume aussi le cas extraordinaire d'un schizophrénique lucide, professeur de chimie de son métier, qui a publié ses propres expériences (Dr. Ludwig Staudenmaier, *Die Magie als experimentelle Naturwissenschaft*, 1912). Intéressantes aussi les pages relatives aux mystères d'Isis dans Apulée. Comme le livre ne possède ni ordre logique, ni sous-titres, ni index, il est malaisé de retrouver les passages qu'on voudrait relire, et ils sont nombreux. Les vingt dernières pages sont consacrées au Bouddha : c'est bien beau, mais c'est de la philosophie pour gens du monde; on n'y retrouve point l'air de l'Inde ancienne.

C'est un volume où il y a beaucoup de choses à glaner : son utilité serait plus grande s'il se présentait sous une forme plus didactique avec quelques références bibliographiques et autres. Comme le savent les auditeurs de M. Zimmer qui nous a fait ce printemps une conférence au Musée Guimet, cet historien des religions et des philosophies se donne la peine de regarder les œuvres d'art. En France, l'orientalisme souffre, je crois, des compartiments étanches.

Bibliographie bouddhique, IV-V, mai 1931-mai 1933. *Rétrospective de l'œuvre de M. le professeur P. Pelliot.* — Adrien Maisonneuve, 1934.

Ce nouveau fascicule de l'excellente publication ne peut provoquer que la reconnaissance et l'admiration; il est tout simplement parfait. Mlle Lalou, qui en a la principale charge, l'a rendu encore plus précieux en y ajoutant une bibliographie de l'œuvre de M. Pelliot dans la mesure où ses travaux, de près ou de loin, se rapportent au bouddhisme. Avec cette restriction, la bibliographie Pelliot comprend encore 103 numéros ! La plupart sont brièvement analysés et un index de près de 1000 mentions ajoute beaucoup de valeur pratique à ce travail considérable.

Gisbert COMBAZ. [A] *L'Évolution du stûpa en Asie.* 1933. — [B] ... *Contributions nouvelles, vue d'ensemble*, 1935. — Deux tirages à part des « Mélanges chinois et bouddhiques » publiés par l'Institut Belge des Hautes Études Chinoises. Imprimerie Orientaliste et Scientifique, rue de Bruxelles 228, Louvain.

Enfin ! pensions-nous avec admiration en recevant ces deux plaquettes, il s'est trouvé un orientaliste pour s'attaquer à ce sujet si important sans attendre que soient explorés tous les coins de l'art asiatique; sans attendre que soient exactement localisées dans le temps et l'espace toutes les sectes bouddhiques; sans attendre même le second volume de *Chinesische Pagoden*. En fait, l'audace n'est pas la principale qualité de M. Combaz. Nous n'attendions pas de lui qu'il résoudrait les questions pendantes, mais plutôt qu'il les poserait nettement, qu'il établirait un programme de recherches dont les ethnographes, bouddhologues, linguistes, archéologues en campagne, que sais-je encore ? se partageraient la besogne chacun selon sa spécialité. Or l'auteur sait très bien

se documenter, mais il évite de regarder en face les difficultés; il est prudent, il redoute les hypothèses fécondes; s'il emprunte à d'autres une donnée de fait ou une idée, il la présente sous une forme si affadie qu'elle perd toute sa signification.

Il n'aime pas les larges horizons de la préhistoire. Il cherche d'abord des tumulus ou des stûpas dans le Proche-Orient, et nous en présente de remarquables (Phrygie, Carie); mais il y en avait aussi jusqu'en Chine, peu éloignés chronologiquement de l'époque du Bouddha; il s'en avise seulement dans les *Contrib. Nouv.* (B, p. 94). Le stûpa se rattache donc à un usage répandu sur tout le continent. Mais pourquoi est-il si rare dans l'Inde précisément ? A quels rois le Tathâgata pensait-il en demandant qu'on lui élevât un stûpa à l'instar des leurs ? à des Iraniens du Nord ? à des Saces ? Intéressants le passage du rituel brahmanique, A p. 168 — sans référence malheureusement — et les tertres prébouddhiques de Lauriya et de Pajkhri.

A Sânchî, une chose est frappante entre toutes, l'orientation préférentielle au Sud : le toraṇa unique du St. III est au Sud; le toraṇa Sud du St. I fut le premier construit, etc. Or pour les Aryens de la littérature, c'est l'Est qui est le côté privilégié et qui le demeurera dans tout le monde indien, sauf de rares et notables exceptions telles qu'Angkor Vat dont l'entrée est à l'Ouest. L'Est et l'Ouest sont côtés privilégiés dans les maṇḍala de la secte shingon. Trois pages que l'auteur consacre à l'orientation tout à fait *in extremis*, avant de clore son étude (pp. B 139-141) ne nous apprennent rien sur cette question à racines profondes.

Page A 169 : une phrase nous laisse rêveurs : « Açoka... doubla les dimensions du stûpa de Konâkamana, ou Kanakamuni, un des Bouddhas qui précédèrent le nôtre. *Cet agrandissement pose sans la résoudre la question du bouddhisme avant Çâkyamuni* ». S'il existait à cet endroit un tumulus authentiquement ancien, c'est un fait intéressant, mais il nous semble que le bouddhisme n'est pas en cause ?

P. A 182 (région de la Kistna). « Les très grands stûpas ne devaient pas avoir un tambour aussi élevé que les petits qui naturellement exigeaient un socle de quelque hauteur ». Voilà ce que devient l'idée développée par M. Jouvrau-Dubreuil dans le *Bulletin de l'Ass. Fac. des Amis de l'Orient* n° 12; idée simple, lumineuse, inattaquable, enfin une idée de vajra comme cet archéologue en a souvent. Dans cet article (qui n'est pas cité ici, mais seulement à la p. A 206, quoique l'auteur nous fasse l'honneur de calquer notre dessin et même d'en orner sa couverture), M. Jouveau-Dubreuil disait en substance : « Les bas-reliefs figuratifs ornaient le tambour et la base du dôme : donc, quel que fût le rayon du stûpa, le dôme devait toujours commencer à la hauteur des yeux ou peu s'en faut, sinon les sculptures seraient restées invisibles, indéchiffrables ». Même édulcoration d'une idée à propos de l'ornementation du dôme, p. A 213.

P. A 183. Les cinq piliers sur chacun des quatre avant-corps étonnent tout le monde, sauf l'auteur qui constate et passe outre. C'est peut-être dans l'histoire de la dogmatique qu'il faudrait chercher l'explication de certains détails. Ainsi la statue du Bouddha abritée dans le flanc du stûpa semble trahir quelque chose comme l'idée d'une Présence Réelle.

P. A 197-198. Les gradins de la harmikā de Karli ont leur écho non-seulement dans le chapiteau mais aussi dans la base des colonnes, avec l'effet merveilleusement reposant que l'on sait.

P. A 211 et 282. Encore l'indestructible rengaine du *torana* et du *torii !* Assurément ils sont apparentés, mais pas du tout à l'époque historique; plutôt dans une préhistoire pas très vieille (IIIe ou même IIe millénaire ?) et jusqu'à présent à peu près insondable.

P. A 214. Les voies de pénétration du bouddhisme en Chine. Et celles du Yunnan ? Presque inconnues, mais pas douteuses.

P. A 218. Un monument du même genre que le singulier Watadage existerait à Medirigiriya; exemple des nombreuses informations utiles que l'auteur a su recueillir dans les A. R. des *Archaeological Surveys*.

P. A 237. « Les Siamois avaient trouvé dans l'architecture khmère un type de monument, le *prang*, qui s'adaptait parfaitement bien aux mêmes destinations, funéraire et votive, que le stûpa indien ». C'est l'inverse qui nous paraît vrai : la « tour khmère » (Angkor Vat par ex.) doit dériver des vieux *prang* (celui de Lopburi attribué au milieu du IXe siècle est reproduit par Döhring, *Siam*, pl. II).

P. A 248-49. L'auteur passe sous silence les trois espèces de stûpa non identifiées par Tucci. Ce sont pourtant les plus intéressantes ! Borobudur serait, selon cette nomenclature, un « stûpa de la Descente du Ciel ».

P. A 252-53. « Beaucoup plus simple est le symbolisme accepté dans le Mahâyâna ». Il s'agit du symbolisme ingénieusement artificiel des sectes ésotériques, et il est loin d'être simple. Le chapitre sur le Tibet n'est d'ailleurs pas le lieu de parler du *gorinto* qui n'existe plus, semble-t-il, qu'au Japon. La syllabe de la Terre devrait être *am* et non *a*, puisque *vam*, *ram*, etc. indiquent que l'auteur choisit la face « Ouest » du monument. Les inflexions de la syllabe fondamentale ont elles-mêmes leur symbolisme (R. Tajima, *Le Dainichikyô*).

Malgré le beau travail de Boerschmann dont

l'auteur ne semble pas faire beaucoup de cas, le chapitre sur le stûpa en Chine est confus et peu instructif. L'exclusion absolue du plan circulaire à la base est assez remarquable. Le plan hexagonal mériterait d'être suivi soigneusement jusqu'à sa première apparition. P. A 275 : pourquoi penser que la pagode de Tingtcheou a été agrandie par emboîtement ? l'auteur vient d'en expliquer la structure à la page précédente.

P. A 187 : il n'y a vraiment aucune raison de supposer une influence chinoise sur les stûpas charpentés de l'Inde (st. de Peshawar). P. 262 : il est clair que les stûpas *en activité* dans l'Inde du nord à l'époque des pèlerins chinois étaient surtout des tours à étages praticables, indifféremment construites en bois ou en matériaux lourds selon les ressources du pays. Comment ce type autochtone avait-il pu englober la notion du stûpa-tumulus ? Ne pourrait-on supposer que vers la même époque où l'on construisait des édifices à balcons autour de l'arbre de Bodhi, ou un peu plus tard, on entoura les petits stûpas les plus vénérés d'édifices en bois qui très probablement finirent même par couvrir le stûpa ? (1)

Pas un mot du *meru* bâlinais dans tout le fascicule de 1933. Le *meru* existait en Chine à l'époque Wei; voir dans Omura, *Shina Bijutsushi chôsôhen*, p. 174, une citation du *Tch'ang-ngan tche*. On avait construit un *meru (Sumisen)* quadrilatéral, à murs escarpés, orné de toutes sortes de figures.

P. A 293. La Corée méritait plus d'attention. Par exemple au Pulkuksa (Bukkokuji) le « stûpa de Prabhutaratna » (Ta-po-thap), soubassement carré, 4 escaliers, 4 grosses colonnes; terrasse où il y avait un Bouddha (?); au-dessus terrasse carrée à balustrade, puis terrasse octogonale à balustrade, nouveau massif circulaire, parasol octogonal, et enfilade de 5 disques. Et cette autre pagode, dont le nom m'échappe, qui se donne beaucoup de mal pour imiter en excellente pierre les briques du Ta-yen-t'a de Tch'ang-ngan !

Beaucoup d'autres passages appelleraient encore non pas des rectifications, mais au contraire des « traits de force », des affirmations plus nettes. Espérons que M. G. Combaz reprendra ce travail qui présuppose déjà une très vaste information, et donnera plus de développement aux parties vraiment intéressantes et topiques, d'autant plus qu'il pourra l'alléger de bien des paragraphes inutiles : il est évident par exemple que les lecteurs de son ouvrage sont d'avance familiarisés avec la structure du Borobudur ou les fresques de Miran. Les dessins sont clairs et exacts (sauf la fig. 23 qui laisserait croire que le Watadage n'a qu'une seule porte). J. B.

(1) Nous développons cette idée dans un article offert au *E. B. Havell Commemoration Volume*, à paraître à Calcutta.

G. Tucci (Indo-Tibetica, I). « *mC'od-rten* » *e* « *ts'a-ts'a* » *nel Tibet indiano ed occidentale.* Un v. gd. in-8°, 160 pp., 43 pl. en phototypie et 3 pl. en couleurs; br. L. 90.— (Studi e Documenti, I). Reale Accademia d'Italia, Rome, 1934-XI.

Commentaire, édition et traduction de quelques textes intéressants, dont deux (attribués à Saskya Pandita et à Buston) relatifs à la construction des stûpas, et un autre racontant la victoire de Vajrapâni sur Mahâdeva. Description d'un grand nombre de *ts'a-ts'a* recueillis par l'auteur au Tibet occidental; quelques indications iconographiques précieuses.

On connaît plusieurs listes des « huit types de stûpas »; elles ne sont pas absolument concordantes, mais pour l'essentiel on peut les réduire à la liste que voici. Ce sont les stûpas :

1. Des lotus amoncelés. Naissance (Lumbini).
2. De l'Illumination. Bodhi (Râjagṛha).
3. Aux nombreuses portes. Prédication (Bénarès).
4. Du grand miracle. (Çrâvasti).
5. De la Descente du Ciel (après la prédication du B. à sa mère).
6. De la Victoire (après le schisme provoqué par Devadatta).
7. Lumineux ou de la Grâce (prolongation de la vie terrestre du B. pendant 3 mois).
8. Lotiforme. Nirvâṇa.

C'est évidemment une explication tardive de la diversité des stûpas qu'on pouvait voir dans l'Inde, mais cette diversité était d'ordre chronologique ou géographique; au Tibet elle semble bien être devenue symbolique. L'auteur reproduit des *mc'od-rten* monumentaux de types divers, et aussi des *ts'a-ts'a* où sont figurés côte à côte et dans un ordre mystérieux, des stûpas de formes nettement différentes; dans le nombre, il reconnaît le stûpa des lotus amoncelés (n° 1), de l'Illumination (n° 2), de la Descente du Ciel (n° 5) (un escalier sur chaque face de la pyramide à gradins); le stûpa de la Victoire (n° 6); l'auteur dit en avoir vu un à Sheh (p. 51), mais il n'est pas reproduit; le stûpa aux nombreuses portes (n° 3), très intéressant : c'est le stûpa de Kaniṣka, la pagode chinoise, etc.; mais le *mc'od-rten* de Changs-pa près de Leh, que l'auteur identifie comme tel, et qui est tout en maçonnerie, présente un aspect bien différent des stûpas de ce type (sans doute en charpente) qui sont figurés sur les *ts'a ts'a*. Restent trois types, nos 4, 7 et 8, que l'auteur ne paraît pas avoir identifiés. En tous cas, M. Tucci nous ouvre

là un nouveau champ de recherches. Il serait intéressant de voir si l'on retrouve tous ces types dans les ruines de Pagan par exemple, où les stûpas présentent, dit-on, des formes très variées.

Du même auteur : Indo-Tibetica, II : *Rin-c'en bzang po e la Rinascita del Buddhismo nel Tibet intorni al mille* (même format, 100 pp., 1 carte, L. 15.). J. B.

Pierre DUPONT. *Musée Guimet. Catalogue des Collections Indochinoises*. Précédé d'études par Ph. STERN, J. AUBOYER, G. DE CORAL RÉMUSAT, P. DUPONT. — Un v. in-8°, 190 pp., xv pl. simili. Vendu 5 fr. — Leroux, 1934.

Ce catalogue termine le grand effort que le Musée Guimet a accompli en reclassant et en mettant en valeur ses collections de l'Indochine « indianisée » (nous regrettons toutefois que cette épithète ait été omise dans le titre) en même temps que celles-ci s'enrichissaient des pièces originales du musée indochinois du Trocadéro et de quelques autres ayant figuré à l'Exposition Coloniale de 1931.

Deux parties composent l'ouvrage. La seconde constitue le catalogue proprement dit. C'est un modèle de clarté autant pour le vocabulaire descriptif que pour les classifications numériques. Quelques précisions de matière manquent : ainsi pour deux rondes-bosses siamoises classées p. 172 et 173 sous les n°s 15-11 et 15-14.

Pour chaque pièce un renvoi bibliographique copieux est donné et les indispensables appendices tels qu'index iconographique, bibliographie, et table de concordances entre numéros d'inventaire du Musée Guimet et ceux du nouveau catalogue ne manquent pas non plus. A M. Pierre Dupont nous devons également dans la première partie de l'ouvrage une « Introduction » où il nous expose le classement adopté et celui de ses devanciers (pour les pièces arrivées en France depuis longtemps).

Un «historique des collections», qui demanda certainement beaucoup de difficiles recherches à Mlle Auboyer, complète les renseignements de l'Introduction, en relatant les récentes transformations du Musée Guimet.

Puis suivent sur l'art khmer, l'art čam et l'art siamois, trois études dues à M. Philippe Stern, à Mme G. de Coral Rémusat et à M. Pierre Dupont.

De M. Stern dont les travaux minutieux, patients, attachés principalement à la sculpture khmère, n'ont cessé d'apporter plus de lumière depuis la très belle démonstration que l'on sait sur la date du Bayon, voici une « esquisse de l'évolution de la statuaire khmère ». Elle-même n'est que le prélude d'une publication plus détaillée, nous dit l'auteur, en même temps qu'un « résumé des caractéristiques des grandes périodes de la sculpture khmère en fonction des pièces figurant au Musée Guimet. » Des quatre périodes envisagées par M. Ph. Stern, la première est assurément de beaucoup la plus difficile à subdiviser, car si par la relative rareté des pièces et leurs caractéristiques indiennes elle tranche sur la masse de la statuaire franchement khmère, il semble encore fort aventureux de créer des distinctions chronologiques basées sur la taille, le hanchement ou l'iconographie des statues préangkoriennes. Mais M. Stern, avec une parfaite connaissance de toutes ces questions, se garde d'affirmer; il propose.

Pour les périodes angkoriennes, les transitions existent, les manifestations artistiques se succèdent sans trop de heurts avec l'accroissement de l'éclat dont rayonne « la ville capitale ».

Au déclin cependant, l'art du Bas Mékong, sous le choc d'étrangers et dans le prodigieux délire bâtisseur de style Bàyon, adopte des formules nouvelles. Là encore il semble bien que M. Stern ait vu juste, car tout paraît témoigner en faveur d'une influence de l'art de Dvāravatī sur l'art khmer du XIIIe siècle.

Mme G. de Coral Rémusat reprend le problème de la chronologie de l'art čam ; avec les moyens d'information très réduits du Musée Guimet, elle met en doute la date de certaines séries de monuments, en particulier ceux que M. H. Parmentier classe dans le style « cubique » et dans l'art dit « primitif ». En effet, les stèles datant le temple de Mi So'n A_1 et le groupe de Dông Du'o'ng peuvent fort bien ne point s'appliquer à ces constructions, et Mme de Coral Rémusat les rajeunit. Beaucoup de suggestions suivent, toutes des plus intéressantes, et l'on peut espérer que leur auteur nous fera bientôt part des nouveaux résultats de ses recherches car nous pensons qu'avec une telle orientation elles ne sauraient être que fructueuses.

M. G. Coedès a dit, lors d'une conférence qu'il fit à son dernier passage à Paris, qu'une étude des « Écoles de l'Art Siamois » due à M. Pierre Dupont allait bientôt paraître et qu'il ne voyait rien de meilleur sur la question que cette mise au point. Je pense qu'il serait superflu d'ajouter à ce jugement que l'on pourrait qualifier pour le moins d'autorisé. L'art du Siam se ressent de son manque d'unité historique, du moins jusqu'à l'emprise totale des Thaïs, mais il a joué un rôle très important de liaison et l'on peut, par exemple, croire avec MM. Ph. Stern et Pierre Dupont que l'art khmer du Bàyon doit beaucoup à celui de Dvāravatī.

Nous considérons la publication de ce catalogue comme un évènement pour l'histoire artistique de l'Indochine indianisée. PAUL LÉVY.

L. Reidemeister. *Ming Porzellane in Schwedischen Sammlungen.* Introduction par J. Hellner. — Un v. in -4°, rel. 34 pp., 64 pl. RM. 32. — Walter de Gruyter & Co. Berlin et Leipzig, 1935.

Le beau volume que vient de publier M. Reidemeister sera désormais un instrument de travail indispensable à tous ceux qu'intéresse l'étude de la porcelaine chinoise. L'auteur nous présente en 64 très belles planches plus de 120 pièces choisies dans les collections privées de Suède. Nous savions qu'en ce qui concerne l'archéologie extrême-orientale, la Suède, avec la collection de S. A. R. le prince Gustav-Adolf et celles des Musées de Stockholm, se place en tête du mouvement scientifique actuel. Mais nous ne soupçonnions pas l'importance des collections privées qui semblent, pour les porcelaines Ming, n'être dépassées en intérêt que par celles de Londres. De la belle matière qu'elles lui fournissent, l'auteur tire le parti maximum. Il l'étudie chronologiquement, se limitant presque uniquement aux pièces sorties de King-tö-tchen, et ne faisant intervenir ni les fabrications qui prolongent les techniques Song ni la céramique architecturale et funéraire. Il retrace avec autorité l'évolution de la porcelaine, de sa matière et de son décor.

M. Reidemeister passe rapidement sur les règnes de Hong-wou (1368-98) où s'établit définitivement la suprématie de King-tö-tchen, et de Yong-lo (1403-24). L'époque de Siuan-te (1426-35) est celle d'une production intensive, tant pour les « bleus et blancs », au dessin essentiellement linéaire, qu'en ce qui concerne les pièces de deux couleurs, comme le godet à eau de S. A. R. le prince Gustav-Adolf (pl. II, 6) dont l'équivalent est rare dans les collections européennes. L'époque de Tch'eng-houa (1465-87) a donné, comme la précédente, les objets qui eurent le plus de prix aux yeux des anciens Chinois. Les œuvres sûres en sont fort rares; à citer, le vase-balustre de la collection Hultmark (pl. VII), apparenté à toute une série de pièces conservées en Angleterre.

M. Reidemeister examine brièvement le règne de Hong-tche (1488-1505), auquel il faut rattacher la petite assiette de la collection Norberg (pl. VIII) et quelques pièces qui combinent un émail jaune avec le bleu sous couverte (plat de la collection Kempe, (pl. IX). Sous Tcheng-te (1506-21), tandis que se poursuit la tradition du xve siècle, on voit poindre les influences islamiques, notamment dans les décors qui empruntent leur inspiration aux tissus. Cette orientation nouvelle est sensible dans le vase (pl. XI) et le socle (pl. XIII, *b*) de la collection Lauritzen, et dans l'aiguière de la collection Hellner (pl. XIII, *a*).

L'époque de Kia-tsing (1522-66), la première où les sources littéraires (notamment le *T'ao-chouo* publié par Bushell) concordent avec un nombre considérable de pièces parvenues jusqu'à nous, retient longuement M. Reidemeister. Elle est fort bien représentée en Suède. Les « bleus et blancs », que ce soient des pièces très fines comme les coupes de la collection Hallwyl (pl. XX), ou des pièces lourdes destinées à l'exportation, varient de ton selon les proportions du mélange de cobalt chinois et de bleu musulman. Les planches XIV à XXI groupent les décors classiques : enfants jouant, saints taoïstes, dragons, grues, poissons. Sous Kia-tsing apparaissent les décors dits de trois ou de cinq couleurs, émaux sur couverte combinés avec le bleu sous couverte ; tel l'important vase appartenant à M. Hellner (pl. XXIII) où la marque de Siuan-te recouvre celle de Kia-tsing, prouvant l'admiration ressentie dès cette époque pour les produits du xve siècle. Une série de grands plats, décorés de trois couleurs, et dont l'un porte une très exceptionnelle signature d'artiste, sont sans doute des œuvres provinciales (pl. XXVII et XXVIII). Parmi les pièces de deux couleurs qui connaissent alors une vogue particulière, il faut signaler le beau vase de la collection Hultmark (pl. XXX).

La Suède possède deux pièces datées du règne de Long-k'ing (1567-72), dont la rareté fait le principal intérêt. L'époque de Wan-li (1573-1619) est la dernière période où la porcelaine Ming brille avec éclat. M. Reidemeister en analyse le style de façon extrêmement instructive, au moyen de comparaisons très serrées avec des pièces Kia-tsing (pl. XXXVII et XXXVIII). Les bleus de Wan-li, intenses au début, iront pâlissant; les « cinq couleurs » vont prendre un grand développement et sont particulièrement bien représentés en Suède (pl. XLIV à L). Les pièces de deux couleurs et le décor dit « de pâte blanche » occupent les planches LI à LIV. Avec les règnes de T'ien-k'i (1621-27) et de Tch'ong-tcheng (1628-44), la décadence est tout à fait sensible.

M. Reidemeister termine son ouvrage par une étude d'ensemble des pièces à glaçures sur biscuit, difficilement attribuables à tel ou tel règne. Rectifiant l'opinion traditionnelle, il les date avec beaucoup de vraisemblance du xvie et du début du xviie siècles.

L'étude très nourrie de M. Reidemeister se refère fréquemment aux ouvrages classiques de Hobson et de Zimmermann; de plus l'auteur établit de constantes comparaisons avec les pièces, plus accessibles pour nous, des collections londoniennes, notamment celles de M. Eumorfopoulos et de Sir Percival David. Ce bel ouvrage en tire un caractère de grande utilité pratique, auquel il joint d'ailleurs une présentation irréprochable. Daisy Lion-Goldschmidt.

Georges MARGOULIÈS. *Petit précis de grammaire chinoise écrite.* — Un v., 64 pp., in-12, 10 f. — Adrien Maisonneuve, 1934.

De toutes les grammaires chinoises que nous avons pu voir, celle-ci est la plus courte et la plus claire. Il est vrai que l'auteur n'y traite guère que des particules, des « mots vides »; il montre l'importance de leur rôle dans la syntaxe et la ponctuation. L'opuscule est à recommander aux personnes qui, connaissant un peu les caractères chinois (par l'étude du japonais par exemple), s'étonnent de ne pas comprendre le moindre texte.

Dr. Willem F. STUTTERHEIM. *Indian Influences in Old-Balinese Art.* — Un v. petit in-4°, relié, 41 pages, 23 planches. 15 chillings. — The India Society, 1935.

Les objets anciens sont rares à Bâli; outre que beaucoup de monuments peuvent se trouver enfouis sous une grande épaisseur d'humus et de cendres, comme à Java-Oriental, la pierre ordinairement employée est un tuf excessivement friable (p. 26). Ceux que l'auteur a retrouvés étaient concentrés dans une étroite bande de territoire traversant l'île du sud au nord, entre les deux fleuves Petanu et Pakrisan. Les bâtiments que les statues ornaient, semblent avoir disparu par vétusté. Il y a une douzaine de tjandis rupestres, simples façades sculptées en haut-relief, sous lesquelles un petit tunnel recevait les cendres royales. La grotte si étrange de Bedulu, figurant la gueule béante d'un monstre, comporte un couloir qui mène à la caverne proprement dite.

Les plus anciennes pièces reproduites par M. Stutterheim, et qu'il attribue aux VIIIe-Xe siècles, sont d'une facture très javanaise, excepté cependant la tête curieuse de la pl. IV, dont le sourire est, comme le remarque l'auteur, plutôt khmèr; précisons : khmèr-archaïque (comme le « Krishna » Stoclet par exemple). Le personnage est coiffé d'une très haute tiare cylindrique. Nos khmérisants regretteront que l'auteur n'ait pas reproduit la statue entière (h. 1 m. 40) si endommagée soit-elle.

Pl. XI : quatre personnages adossés (« la Trimûrtî en Chatuḥkaya ») très belle œuvre moyen-bâlinaise, XIIIe-XIXe siècle. Même sujet pl. XV, traité cette fois en style « polynésien » et d'époque sans doute bien plus basse.

Pl. XVII : un grand baquet en tuf (h. 0,75 m.) qui d'après l'inscription serait du XIIIe siècle; le style en est très décadent.

Pl. XIX : un singulier *aṣtamukhalinga* reposant sur un lotus d'où émergent huit têtes et autour duquel sont groupées encore huit divinités assises chacune sur un petit lotus. Pl XX : quatre Bhairava adossés, en *âlîdha*, masqués : etc. Tous ces objets eussent mérité des reproductions moins modestes. L'impression des légendes sur le papier cristal n'est pas heureuse.

Le texte est de premier ordre, fin, nuancé, instructif, studieusement dépouillé de pédanterie. Le tableau de Bâli avant l'influence hindoue (pp. 1-5) et de la réaction indigène devant cette influence (pp. 6-9) est une merveille de reconstitution ethnologique.

J. B.

R.A.A. IX, 2. *Livraison de juin 1935. — Imprimerie Sainte Catherine, 51, rue du Tram, Bruges (Belgique).*

NÉCROLOGIE

Louis Finot

La mort de Louis Finot, survenue brusquement à la suite d'une opération, a atteint d'un deuil cruel les études indiennes et indochinoises : c'est au moment où, délivré depuis son retour en France des occupations absorbantes d'une direction qui n'était pas sans intérêt, mais qui lui prenait le plus clair de son temps, il pouvait espérer plusieurs années encore pendant lesquelles consacrer au travail une activité restée jeune, que la mort l'a frappé.

Né à Bar-sur-Aube le 10 juillet 1864, Finot s'était d'abord intéressé à l'histoire du Moyen-Age; et il entra à l'École des Chartes en 1884. C'est au cours des années qui suivirent sa sortie de cette école qu'il se sentit attiré par la littérature et l'histoire de l'Inde: il employa à l'étude du sanscrit tous les loisirs que lui laissaient ses fonctions à la Bibliothèque Nationale et sa santé alors assez chancelante; son premier ouvrage publié en 1896, les *Lapidaires indiens*, le plaça d'emblée parmi les meilleurs indianistes français. Bergaigne venait de mourir quand il se mit à ces études; son successeur était de l'âge de Finot, et il se forma entre maître et élève une amitié que les vicissitudes de deux carrières à certains points de vue si différentes ne rompirent jamais.

Mais un autre théâtre allait permettre à Finot de déployer ses qualités d'organisateur et animateur de travail scientifique. En 1898, Paul Doumer, gouverneur général de l'Indochine, comprenant l'intérêt d'une exploration raisonnée de l'Indochine, décide de créer à Saigon deux « missions permanentes », l'une archéologique et l'autre scientifique; c'est Finot que, sur la proposition de Barth et Senart, l'Académie des Inscriptions proposa pour la direction de la première, qui devait bientôt devenir l'École Française d'Extrême Orient. Le poste n'était pas une sinécure: bien au contraire, il y avait fort à faire. La première tâche, la plus pressante, était de protéger les monuments archéologiques, et pour cela, il fallait d'abord en établir le relevé. En 1899 et 1900, Finot fait un tour complet d'Indochine. Il va d'abord au Cambodge qu'il parcourt en quatre mois, puis il traverse l'Annam par la route mandarine, passe à Hué, et arrive enfin à Hanoi en janvier 1900, y prend juste le temps de préparer un arrêté du Gouverneur Général sur le classement des monuments historiques, et repartant pour la Rivière Noire, va à Luang-Prabang, descend le Mekong et rentre enfin à Saigon pour l'été; entretemps, un voyage de trois mois à Java lui avait permis de se rendre compte sur place de l'activité des archéologues hollandais. Après cet

aperçu d'ensemble, il organisa la préparation d'un inventaire complet des monuments en partageant l'Indochine entre deux collaborateurs; et lui-même, restant à Saigon, y installa une bibliothèque et un musée qu'il dut bientôt après transférer à Hanoi, devenue capitale de l'Indochine, créa une revue, le *Bulletin de l'École Française d'Extrême Orient*, dont le premier numéro parut en 1901, et enfin prenant un repos bien gagné, rentra en congé en France en 1901.

Le succès de la création de l'École Française d'Extrême-Orient était l'œuvre personnelle de Finot, et tout le monde, en Indochine comme en France, le reconnut sur-le-champ; se rendant compte qu'aucune étude sérieuse sur l'Indochine n'était possible qui se bornât à l'Indochine elle-même et ne remontât pas à celle des grandes civilisations voisines, il avait vu exactement ce qu'il fallait faire et en dépit de sa mauvaise santé, en dépit aussi d'innombrables difficultés matérielles, il n'avait pas un instant hésité à le faire : un centre d'études sur l'Extrême-Orient tout entier, de l'Inde au Japon, auquel s'appliquerait justement le nom qu'il lui avait donné d'École Française d'Extrême-Orient.

Cette École qu'il avait créée, Finot ne la quitta jamais complètement. De retour en France en 1904, il en suivit de près la croissance les dix années qui suivirent; sa chaire du Collège de France, fondée par l'Indochine et s'accompagnant de la représentation de l'École à Paris, l'en rapprocha au lieu de l'en éloigner : elle ne l'empêcha pas d'en reprendre la direction en 1930 et de la garder 17 ans; aussi est-ce à juste titre que son nom a été donné au Musée archéologique dont il finit par obtenir la construction à Hanoi. Son activité scientifique se confond presque avec celle de l'École elle-même. Ce n'est pas ici le lieu de faire la liste de ses publications. Mais il est impossible de ne pas mentionner tout au moins ses *Études d'Épigraphie indochinoise*, qui, nommées en 1902 dans le *Bulletin de l'École Française d'Extrême-Orient*, s'y sont poursuivies pendant trente ans, déchiffrement et traduction d'inscriptions du Cambodge et du Champa, avec un commentaire historique et philologique où chaque point difficile est étudié avec une méthode à la fois sûre et discrète, avec une sagacité qui, malgré les découvertes nouvelles, a permis à chaque article de conserver toute sa valeur; qu'il songeait cependant à reprendre et compléter dans ce *Corpus* dont il avait commencé la publication dans ses dernières années et qu'il dirigeait de sa retraite.

Finot est mort en pleine force, laissant derrière lui un vide qui ne saurait se combler. Car ce n'est pas seulement le savant que nous avons à regretter, mais l'homme. Tous ceux qui ont travaillé à ses côtés ont senti l'influence de ce caractère d'une droiture et d'une sûreté absolues, dont la fermeté se teintait d'indulgence et n'excluait pas la bonhomie : malgré la réserve dont il couvrait une pudeur d'âme à se livrer trop ouvertement, ils savaient qu'ils trouveraient chaque fois que l'occasion le demanderait, toute la générosité, toute la chaleur, toute l'aide vraiment efficaces. Pour l'école qu'il avait fondée et dirigée, pour l'Indochine qu'il avait servie si longtemps, pour la science qu'il a servie toute sa vie, sa mort est une perte irréparable.

HENRI MASPERO.

Géry Van Oest

Notre *Revue* a perdu son éditeur, et nous avons tous perdu un ami. Géry Van Oest est mort le 12 septembre 1935 d'une crise d'angine de poitrine. Malgré le souci que causait une santé devenue précaire, nul ne s'attendait à une fin si rapide et brutale.

Van Oest, Hollandais par son père, était né à Roubaix le 24 décembre 1875, et débuta de bonne heure dans la librairie. Après des stages en Belgique et en Angleterre, il fonda à Bruxelles, en 1904, la « Librairie Nationale d'Art et d'Histoire », qui se fit bientôt connaître par le *Peter Bruegel l'Ancien* de R. Van Bastelaer, et par une revue *L'art flamand et hollandais.*

Mais, en 1907, Van Oest, qui avait publié *Les dessins de Jacopo Bellini* de V. Goloubew, se tourna avec Goloubew vers les milieux parisiens d'orientalisme. Les premiers volumes d'*Ars Asiatica* sont de 1913 et 1914. Peu à peu Van Oest s'installait à Paris, d'abord avec sa succursale du Boulevard Haussmann, puis définitivement en 1926 quand il fixa son siège social Rue du Petit Pont.

Sans cesser de s'occuper d'éditions d'art dans les autres domaines, Van Oest publia alors coup sur coup les 18 volumes d'*Ars Asiatica*, les *Publications* et les *Mémoires* de l'École Française d'Extrême-Orient, les *Mémoires de la Délégation archéologique en Afghanistan*, les grands ouvrages de O. Sirén sur la sculpture et la peinture chinoises, etc. Enfin, depuis le t. VI, c'est lui qui a fait paraître la *Revue des Arts Asiatiques.*

Pendant des années, la maison Van Oest connut la prospérité que méritaient l'activité et la valeur technique de son créateur. Van Oest possédait comme personne le détail de la fabrication et de la vente du livre. C'était, en outre, un homme d'esprit ouvert, très appliqué, très ordonné, et qui avait le sens général des affaires. Mais la crise est venue; elle devait particulièrement atteindre une maison qui faisait du livre cher et dont la clientèle était en grande partie étrangère. D'autres eussent abandonné. Van Oest fit tête, avec une énergie dont j'ai été témoin. Il se savait malade et se souciait d'assurer la continuité de son œuvre. Nous autres, qui étions ses amis, ferons de notre mieux pour permettre à cette œuvre de durer.

Paul PELLIOT.

CARTE
DES VILLES BOUDDHIQUES RUINÉES PRÈS DE TOURFAN

D'APRÈS
ALBERT HERRMANN

ÉCHELLE 1: 600.000.

Chemins principaux et télégraphe.
Autres chemins.
Ville entourée de Murailles.
Villages.
Forteresses.
Vieux Etablissements.
Temples rupestres bouddhiques.
Tours en briques.

Carte des villes bouddhiques ruinées des environs de Tourfan (d'après A. Herrmann)



Bäzäklik, grotte 25, paroi du fond. Copie par Alexandre Jacovleff.

Recherches archéologiques en Asie Centrale (1931)

INTRODUCTION

Un apport abondant de documents figurés inégalement répartis entre différents musées d'Europe, d'Asie et d'Amérique, des publications nombreuses ont fait connaître, et cela en moins de trente ans, l'art préislamique de l'Asie Centrale, manifestation massive de l'activité itinérante du bouddhisme, du zèle fugace du manichéisme, du prosélytisme plus discret, semble-t-il, de l'hérésie nestorienne. Le temps relativement court consacré aux investigations archéologiques, l'ampleur et la diversité des résultats obtenus dès les premiers sondages devaient inévitablement provoquer une certaine hâte dans la conduite des travaux. Nous n'avons pas à entrer dans le détail des faits qui motivaient et qui, bien souvent, justifiaient cette hâte. Qu'il nous suffise de rappeler — et cette constatation est à elle seule significative — qu'aux campagnes fructueuses, échelonnées entre 1897 et 1916, succéda un temps d'arrêt marqué par les premières réactions hostiles du gouvernement chinois. Cette carence de l'activité « en campagne » fut heureusement compensée par une mise en œuvre de la documentation; cet effort, méthodiquement ordonné, nous valut de belles publications et une présentation, souvent impeccable, des collections.

L'incontestable valeur des résultats acquis ne nous dispense pas de faire allusion à quelques lacunes. Leur importance apparaît à tous ceux qui prennent la peine de confronter le rapport (1), minutieux « état des lieux », rédigé sur place par le professeur Albert Grünwedel (2) avec la documentation rapportée par les missions archéologiques : originaux placés dans les musées et relevés photographiques. Cette confrontation met en relief l'intérêt de certains documents laissés *in-situ*, décrits avec beaucoup de soin par le professeur Grünwedel, mais non reproduits par la photographie. A cette constatation s'ajoute le fait que les recherches archéologiques amorcées dès 1922 à Bāmiyān (Afghanistan), cette marche occidentale de l'art de l'Asie Centrale, ont révélé l'existence de relations d'interdépendance entre les formes architecturales et la décoration peinte des sanctuaires rupestres. La méthode qui avait fait ses preuves à Bāmiyān (3) pouvait, à n'en pas douter, être appliquée dans l'étude de certains sites archéologiques de l'Asie

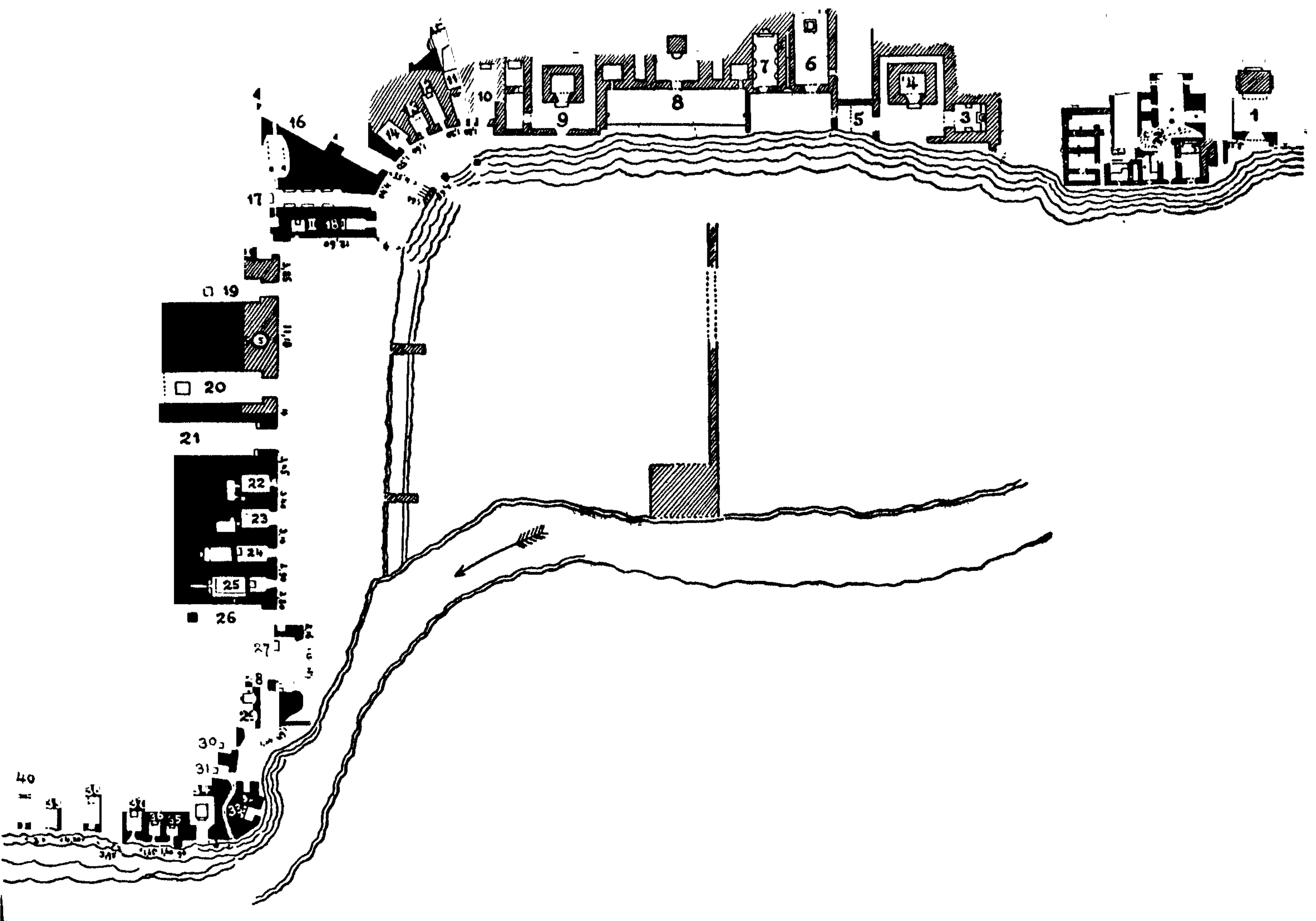
(1) Albert Grünwedel, *Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkistan; Bericht über archäologische Arbeiten von* 1906 *bis* 1907 *bei Kuča, Qarašahr und in der Oase Turfan*, Berlin, 1912.

Nous désignerons ce travail, auquel nous aurons fréquemment recours, par l'abréviation A. B. K.

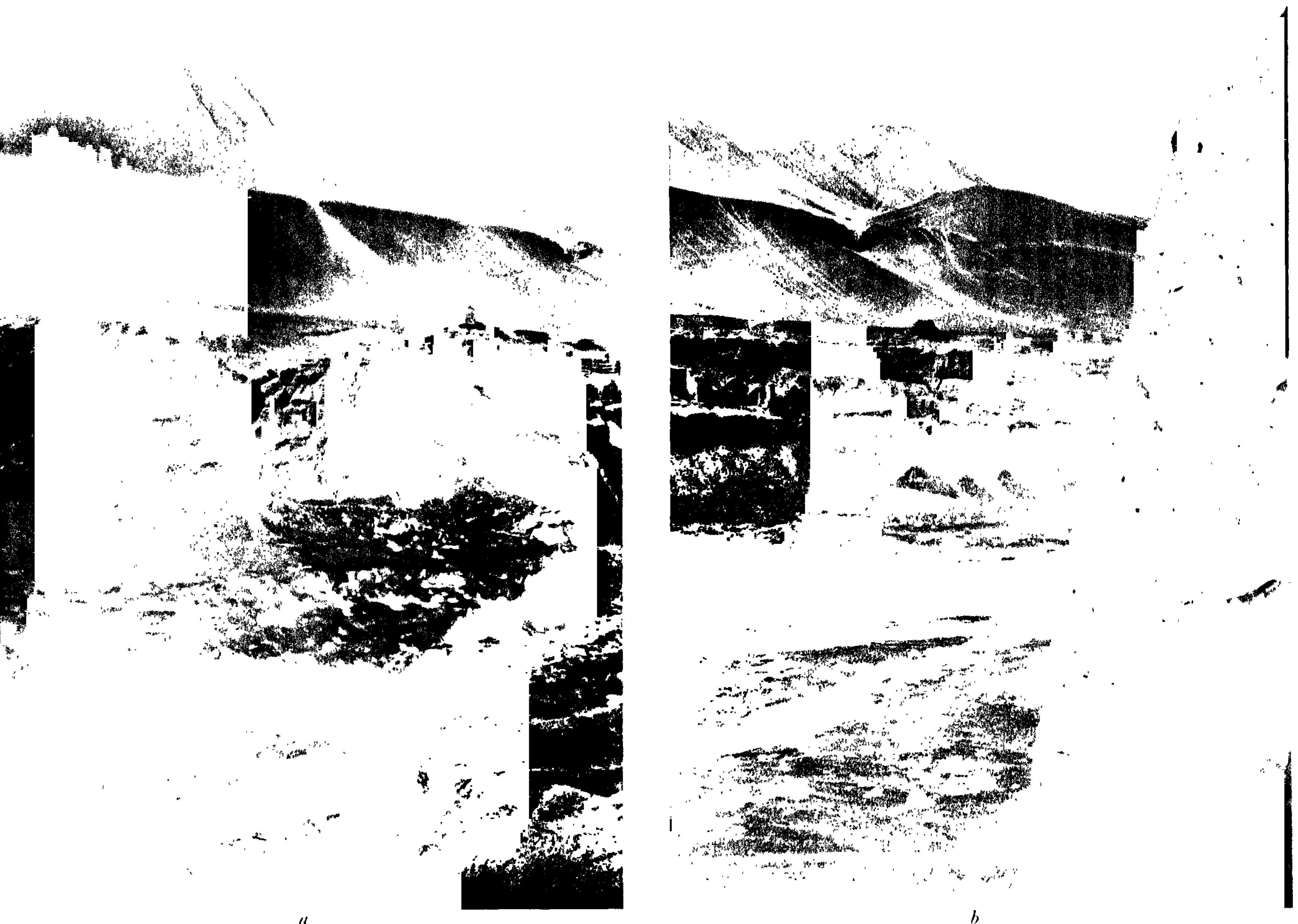
(2) La description du site de Touen-houang et des sites de la route du Sud ne figure pas dans ce rapport.

(3) A. et Y. Godard et J. Hackin, *Les antiquités bouddhiques de Bāmiyān, avec des notes additionnelles de* P. Pelliot, membre de l'Institut, Paris, 1928.

J. Hackin avec la collaboration de J. Carl, *Nouvelles recherches archéologiques à Bāmiyān*, Paris, 1933.



Plan du site de Bäzäklik (d'après A. Grünwedel)



a *b*

Le site de Bäzäklik (région de Tourfan).

Centrale, en particulier à Ḳïzïl. Il nous parut donc utile de compléter l'œuvre de nos devanciers en nous imposant la tâche de visiter et d'étudier dans le détail les sites archéologiques qui, de Kashgar à Touen-houang, jalonnent la bordure septentrionale du Takla-Makan.

Nous avions, dès 1927, travaillé à la mise au point de ce projet en liaison avec une entreprise dont l'organisation matérielle très poussée pouvait grandement faciliter nos recherches. Georges-Marie Haardt avait au lendemain de la réussite de son expédition transafricaine songé à réaliser une traversée du continent asiatique de Beyrouth à Pékin. L'itinéraire envisagé empruntait sur une partie importante du parcours la route à laquelle nous venons de faire allusion (Kashgar — Tourfan — Touen-houang). Notre participation à l'expédition Citroën Centre-Asie favorisait d'autant plus nos projets que nous étions en mesure de faire appel à la collaboration d'un certain nombre de spécialistes attachés à la mission : le peintre Alexandre Jacovleff (1) se proposait d'exécuter des copies des peintures murales; le délégué de la « *National Geographic Society* » de Washington Dr Maynard Owen Williams, MM. André Sauvage, L. Morizet et W. J. Sivel devaient se charger des relevés photographiques et des prises de vues. Le groupe ainsi constitué pouvait être détaché du gros de la mission et stationner à proximité des sites archéologiques les plus importants.

Ce plan de travaux fut mis en échec dès l'arrivée sur le terrain de nos recherches; l'interdiction signifiée par les autorités locales au nom du Maréchal-Président du Sin-kiang (Nouveau gouvernement i.e. Turkestan chinois) paralysait complètement notre activité; simplement autorisés à transiter, nous étions tenus de ne pas nous écarter de la piste; aucun arrêt n'était toléré en dehors des étapes prévues. Quelques dérogations intervinrent heureusement en cours de route; c'est ainsi que nous fûmes amenés à visiter très rapidement les *ming-öi* (2) de Ḳïzïl, les sites de Šorčuq et ceux des environs de Karašahr.

Ayant atteint Ouroumtchi, capitale du Turkestan chinois, Georges-Marie Haardt déploya de patients efforts pour persuader le Maréchal-Président de nous donner l'autorisation de travailler dans la région de Tourfan. Après de laborieuses négociations notre groupe spécialisé (3) quitta Ouroumtchi (20 novembre 1931); son objectif était le village de Murtuq (voir carte, région Est de Tourfan), situé à proximité des sites archéologiques de Bäzäklik et de Murtuq (fondations 2 et 3 de Grünwedel). Nous devions résider à Murtuq jusqu'au 30 novembre.

LE SITE ARCHÉOLOGIQUE DE BÄZÄKLIK

§ 1. — *Résumé des recherches antérieures*

Le site archéologique de Bäzäklik (voir plan et Pl. XXXV, *a* et *b*), situé à 8 kilomètres environ au N.-O. de Kara-Khodja, à 2 kilomètres 500 au sud du village de Murtuq,

(1) Voir Pl. XXXIV, copie d'une peinture manichéenne ornant le fond de la grotte 25 de Bäzäklik.
(2) *ming-öi* (mot turc) correspond au persan *hazar-sum* = mille grottes.
(3) Le R. P. Teilhard de Chardin avait également obtenu l'autorisation de se joindre à notre groupe placé sous la direction de L. Audouin-Dubreuil.

fut visité en 1897 par l'archéologue russe Klementz à qui nous sommes redevables de tout un ensemble d'observations présentées sous la forme d'un rapport adressé à l'Académie Impériale des Sciences de Saint-Petersbourg. Le professeur Albert Grünwedel aborda Bäzäklik en 1903, son collègue le professeur A. von Le Coq en 1905. Le professeur Grünwedel revint à Bäzäklik en 1906. Le rapport (1) A.B.K. auquel nous nous référerons fréquemment représente le résultat des observations faites pendant ce séjour de près de quatre semaines (30 septembre — 26 novembre 1906).

Ce document représente, nous l'avons dit, un « état des lieux » très détaillé, enrichi de renseignements d'ordre iconographique particulièrement précieux, de schémas montrant le groupement des images et de nombreux dessins. Les reproductions photographiques y sont, par contre, relativement rares, il nous fut facile de compléter sur ce point le travail du savant allemand. Il va sans dire que notre relevé photographique ne pouvait en aucune façon s'appliquer à la totalité des compositions décrites par Grünwedel, bon nombre des documents étudiés par le savants allemand ayant été postérieurement à la rédaction de son rapport de 1906 l'objet de prélèvements du fait des archéologues qui se sont succédés sur le site. Mentionnons tout d'abord le professeur A. von Le Coq qui opérait pour le compte du *Museum für Völkerkunde* de Berlin (2), puis le Dr M. A. Stein (depuis Sir Aurel Stein, K.C.I.E.), (novembre 1907), M. Paul Pelliot (1907), M. Serge d'Oldenbourg (1909-1910), le professeur Tachibana de l'expédition Otani (1910-1911), Sir Aurel Stein (9-14 décembre 1914; 8-17 janvier 1915).

§ 2. — *Notre séjour à Bäzäklik*

Nous avons utilisé, sans y apporter la moindre modification, le plan dressé par Grünwedel (3); il nous a également paru opportun — notre relevé photographique illustrant les descriptions du rapport A.B.K. — d'adopter — suivant en cela Mr Fred. H. Andrews (4) les numéros d'ordre affectés par le professeur Grünwedel aux sanctuaires rupestres et aux constructions en plein air. Notons que Serge d'Oldenbourg n'a pas cru devoir maintenir dans son rapport (5) le numérotage de Grünwedel. Il nous faudra, par conséquent, tenir compte de ces divergences.

Les sanctuaires rupestres et les constructions en plein air étaient affectés au culte

(1) Référence A. B. K. (ALTBUDDHISTISCHE KULTSTÄTTEN).

(2) A. VON LE COQ, *Chotscho, fac-simile Wiedergaben der wichtigeren Funden der ersten Kgl. Preussichen Expedition nach Turfan in Ost-Turkistan*, Berlin, 1913.

(3) Ce plan n'est pas d'une exactitude « topographique » absolue; mais il a le mérite d'être très clair et exact en ce qui concerne les dimensions des sanctuaires.

(4) FRED H. ANDREWS, O. B. E., *Catalogue of Wall-paintings from ancient Shrines in Central Asia and Sīstān recovered by Sir Aurel Stein*, K. C. I. E., Ph. D., D. Litt., D. Sc., *(Central Asian Antiquities Museum*, New-Delhi, Delhi, 1933. Pl. IV*)*. Il convient de noter que la documentation provenant de Bäzäklik (Mission Stein) et figurant au Musée de New-Delhi *(Central Asian Antiquities Museum)* a été munie de numéros d'ordre spéciaux en chiffres romains — La concordance sanctuaires — peintures est donnée sur le plan de la Pl. IV du catalogue Andrews.

(5) РУССКАЯ ТУРКЕСТАНСКАЯ ЭКСПЕДИЦІЯ 1909—1910 ГОДА, С. Ѳ. ОЛЬДЕНБУРГЪ, САНКТПЕТЕРБУРГЪ, 1914.

bouddhique; mais il convient d'observer que *deux* des sanctuaires rupestres montrent les traces d'une occupation manichéenne antérieure aux aménagements bouddhiques (grottes 17 et 25); la décoration manichéenne ayant été masquée par les bouddhistes soit au moyen d'un mur de briques crues recouvert d'un enduit, soit à l'aide d'un enduit fait d'un mélange de terre et de paille bûchée; ce nouveau subjectile recevant l'habituel décor de Buddhas et de Bodhisattvas. Convient-il, partant de ces constatations, d'attribuer aux manichéens l'initiative de l'aménagement de l'ensemble du site de Bäzäklik? Nous ne le croyons pas. Le manichéisme ne put sans doute se manifester à Bäzäklik que quelque temps après la conversion des Ouïgoures à cette croyance (763 ap. J.-C.); alors que le bouddhisme avait, depuis de longues années, conquis droit de cité en Asie Centrale. La décoration bouddhique de certains sanctuaires de Bäzäklik remonte manifestement aux premières années de la dynastie des T'ang (1) (VIIe siècle ap. J.-C.). Il nous faut donc admettre que l'occupation manichéenne est venue s'insérer entre deux occupations bouddhistes. Les manichéens aménagèrent sans doute quelques sanctuaires (deuxième moitié du VIIIe siècle-première moitié du IXe siècle) lesquels furent ensuite annexés par les bouddhistes qui s'empressèrent de dissimuler les traces de l'occupation manichéenne. Nous aurons d'ailleurs l'occasion de revenir sur ce sujet en étudiant la décoration de la grotte 25.

Grünwedel répartit les sanctuaires en trois groupes. Les vestiges les plus anciens de la décoration peinte ont figuré (1*bis*) ou figurent dans le couloir transversal de la grotte 8, dans la grotte aménagée en arrière de la fondation 9 et dans la partie précédemment murée de la grotte 25 (2). Viennent ensuite (style ouïgoure habituel, IXe siècle) les fondations *(Anlagen)* 1, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 13, 14, 12, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 29, 35, 36, 37, 38, 39, 40. Un troisième groupe, à la décoration plus récente encore, d'origine lamaïque, serait représenté par les fondations 3, II, 30, 31, 32, 33, 27, 28. Rappelons que cette répartition en trois groupes est le résultat d'observations faites en 1906 et publiées en 1912 (rapport A. B. K.). Nous nous proposons d'apporter quelques modifications à ce classement.

Les peintures murales de Bäzäklik se situent nettement, quelles que soient les origines ou l'éducation de ceux qui les ont exécutées, sous le signe de l'influence chinoise; mais il importe de faire intervenir, en ce qui les concerne, des distinctions d'ordre qualitatif. Un petit nombre de ces peintures représentent sinon des compositions originales, du moins des œuvres exécutées par de véritables artistes ne recourant pas à un procédé de reproduction fréquemment utilisé à Bäzäklik. Ce procédé est basé sur l'emploi de patrons (3), donnant en larges traits les lignes maîtresses de la composition. Un pointillé ajouré épouse ce tracé. Appliqué contre le subjectile, puis saupoudré de poussière de charbon, le patron assure une reproduction grossière, mais suffisante, de la composition. Cette recette, qui facilitait l'intervention de simples artisans, était d'usage courant

(1) et (1*bis*) Se trouve actuellement au Musée de New-Delhi *(Central Asian Antiquities Museum)*, fragment Bäzäklik, IV, A. C., provenant de la grotte 8, Catalogue Andrews, p. 41.

(2) Il s'agit de la composition manichéenne dont Grünwedel (1912) n'avait pas encore reconnu le caractère non bouddhique.

(3) FRED H. ANDREWS, *Catalogue of the Wall-paintings from ancient Shrines in Central-Asia and Sīstān*, Pl. I.

en Asie Centrale au IXe et au Xe siècle de l'ère chrétienne. Il s'agit, dans la plupart des cas, de grandes compositions, scènes de *praṇidhi*, représentations de paradis, d'un style lourd, banalisées par la présence de grands Buddhas aux chairs molles, aux regards sans vie. Rares, nous l'avons dit, sont les œuvres de qualité, susceptibles d'être attribuées à des artistes dignes de la grande tradition des T'ang, et dont l'activité devait se situer, si nous nous référons aux données fournies par l'histoire locale, à une époque (VIIe-VIIIe siècles de l'ère chrétienne) qui « marque l'apogée du pouvoir politique de la Chine à Tourfan. » (1)

Nous considérons que les vestiges de peintures qui figurent encore dans les sanctuaires 27, 29 et 3 rentrent dans cette catégorie. Nous exposerons dans l'étude détaillée que nous nous proposons de consacrer à ces œuvres les raisons qui nous ont amené à modifier, sur ce point, le classement adopté par le professeur Grünwedel. Rappelons que le savant archéologue allemand range les peintures du sanctuaire no 29 dans la deuxième catégorie, les peintures du sanctuaire No 27 et 3 dans la troisième catégorie de son classement.

Sanctuaire rupestre No 27

Cette grotte de plan sensiblement carré (voir fig. 1) est voûtée en berceau. Contre la paroi du fond était adossée une statue qui a disparu et dont le socle, partiellement endommagé, est encore en place (B). La décoration peinte du plafond, de la paroi latérale droite *a* (2), des parois *c* et *C* (droite et gauche de l'entrée) ont été l'objet de grattages systématiques. Seules les parties « lisibles » de la paroi A (paroi latérale gauche) ont pu être photographiées (hauteur 3 m., 20 — largeur 3 m., 45).

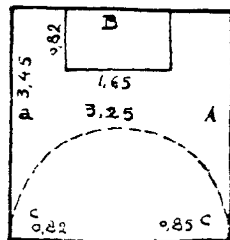


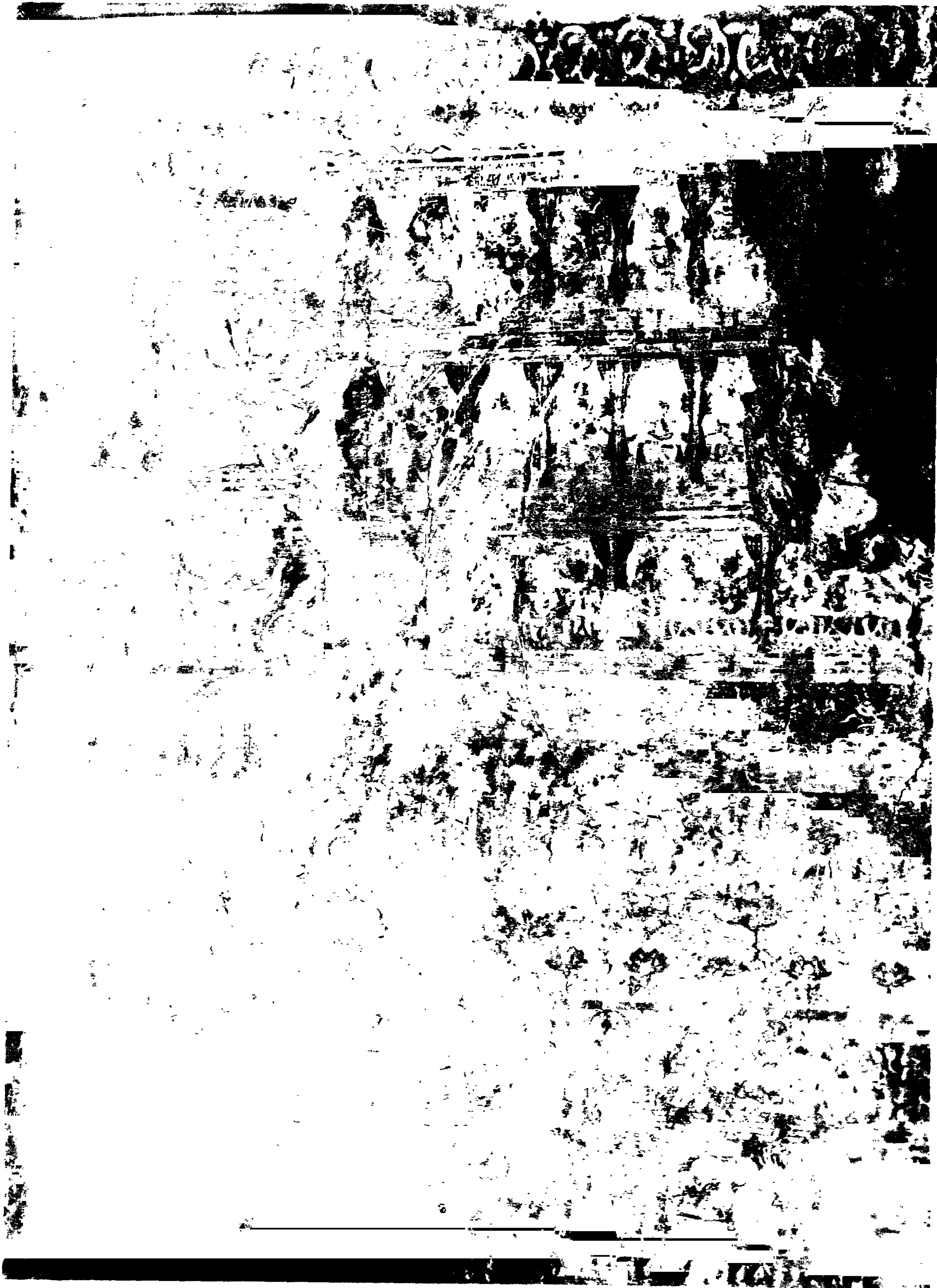
Fig. 1
Plan du sanctuaire No 27
(d'après Grünwedel).

Par le caractère très particulier de la composition et la discrétion du coloris, cette décoration de la grotte 27 contraste très fortement avec celle des sanctuaires avoisinants. Les taches claires des nimbes, le tracé sinueux des écharpes, de légers rehauts de couleurs sur les pétales de lotus, atténuent à peine le caractère sévère de la dominante noire. Le visiteur croit se trouver en présence d'une reproduction fignolée de l'estampage d'une stèle T'ang (voir Pl. XXXVI). Telle est du moins l'impression première; un examen plus attentif révèle peu à peu l'exceptionnelle qualité de cette composition. Sûr de son art, l'artiste dédaigne les procédés faciles de l'imagerie à grand effet; il procède par notations discrètes, très poussées, riches en réminiscences. Nous avons là une bonne illustration de ce style fleuri du début des T'ang qui fait voisiner si harmonieusement les motifs classiques de la vieille Chine et les nouveautés venues de l'Inde.

---

(1) H. Maspero, *Compte-rendu critique de Nishi Hongwan-ji seiki kōko zufu*, B.E.F.E.-O., XV, no 4, p. 57-64.

(2) Nous entendons toujours droite et gauche par rapport à la statue principale; c'est-à-dire à droite et à gauche de la statue principale. Voir restitution de l'image de Padmapāṇi figurant sur la paroi *a* dans A. B. K., fig. 590, p. 284.



Bäzäklik, grotte 27, paroi A.



Bäzäklik, grotte 27, paroi A. Partie inférieure et à droite.

Le schéma publié par Grünwedel (1) facilitera par ses repères l'examen détaillé de la partie de la composition reproduite photographiquement (indiquée en grisé sur la fig. 2).

A la partie inférieure droite de la Pl. XXXVII nous apercevons une double porte (fig. 2, 1, 1); devant chacun de ses deux battants se tient une divinité. Celle qui est à droite regarde vers la gauche, celle qui est à gauche regarde vers la droite. Ces deux divinités rappellent par leur attitude et leur aspect les personnages, des Bodhisattvas, représentés sur les portes du reliquaire Tamamushi *(Tamamushi-no-zushi)* l'un des trésors du Kondō du Hōryū-ji près de Nara (Japon) (VIIe siècle de l'ère chrétienne).

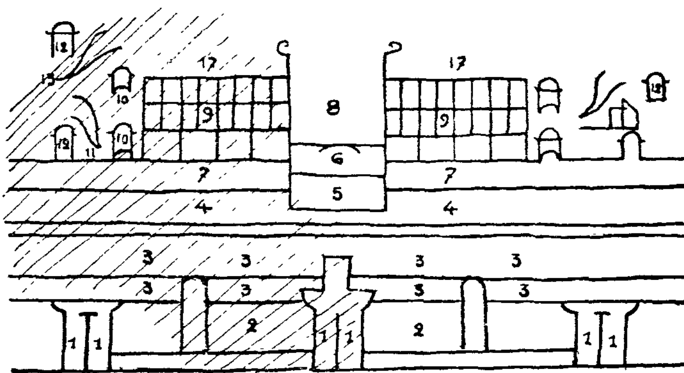


Fig. 2
Schéma de la composition ornant la paroi latérale gauche du sanctuaire No 27 (d'après Grünwedel).

A la base du registre inférieur (fig. 2, registre 2 et Pl. XXXVII) apparaissent des dragons tournés de profil à droite; la souplesse reptilienne de la progression est admirablement rendue par le trait ondoyant qui cerne la tête, le cou et l'échine des monstres. Ce défilé a pour décor une exubérante végétation arbustive. La partie de la composition limitée à gauche par une haute tour quadrangulaire coiffée d'un pavillon couvert d'une coupole est très endommagée. Le registre 2 est séparé du registre 3 par une sorte de balustrade composée d'éléments trapézoïdaux. Grünwedel (2) y voit le carrelage d'une cour et discerne, agenouillées sur ce carrelage, quatorze divinités. Ces divinités nous apparaissent non point agenouillées, mais debout derrière la balustrade. On aperçoit le tracé sinueux des écharpes et dans la main de chacune de ces divinités une tige longue et recourbée donnant naissance à un rayon multicolore, lequel disparaît derrière la bande ornée d'un décor en spirale qui sépare le registre 3 du registre 4. De chacun des rayons multicolores émane une fleur de lotus (?) à feuilles opposées; notons que chacune de ces fleurs se différencie de sa voisine par une très légère nuance de détail. Par leur traitement mi-réaliste mi-stylisé ces fleurs rappellent certains éléments décoratifs de l'orfèvrerie T'ang (fig. 3). De la corolle des lotus s'échappent des tiges sinueuses semblables à celles que tiennent les divinités. A l'extrémité des tiges issant des lotus, s'épanouissent des rayons multicolores lesquels donnent naissance à des arbres d'essences variées traités avec une minutie qui évoque la patience du miniaturiste. Ces arbres donnent à leur tour, par l'intermédiaire de rayons multicolores, naissance à quatorze petits génies musiciens groupés de part et d'autre d'une tour placée en avant d'une balustrade, laquelle sert de séparation entre

(1) A. B. K., p. 285, Seitenwand A.
(2) A. B. K., p. 285.

le registre 4 et le registre 7; la partie inférieure du corps de ces génies musiciens est drapée dans de longues robes; des écharpes étroites couvrent les épaules et retombent de chaque côté du corps, affectant un tracé sinueux. Cette frise de musiciens rappelle les danseurs, les musiciens et les donateurs qui apparaissent dans les compositions décoratives ornant les sanctuaires bouddhiques de Bāmiyān (grotte I) et de Ḳïzïl (1). Le registre 7 est occupé par de petits personnages placés derrière une balustrade (Pl. XXXVI). Nombre de stèles bouddhiques de l'époque T'ang nous fournissent des sujets analogues (fig. 4). Au-dessus du registre 7 et à droite une balustrade, nettement visible, est placée en avant du rez-de-chaussée à quatre compartiments d'un pavillon à deux étages (fig. 2, nº 9). Les compartiments de ces deux étages étaient au nombre de huit, deux compartiments placés à droite ont été complètement détruits, un troisième très endommagé. Chacun des compartiments du rez-de-chaussée abrite trois personnages. Tous les compartiments sont pourvus de rideaux à embrasses (cf. fig. 4); une balustrade est placée devant chaque étage. Chacun des compartiments des deux étages extérieurs abrite un fidèle, représenté les mains jointes. Ce dispositif, pavillon muni de rideaux abritant des personnages, se retrouve sur de nombreuses stèles d'époque T'ang. Au-dessus du pavillon apparaît une frise de petits Buddhas, nimbés et auréolés, assis à l'orientale sur des lotus reposant sur des rayons multicolores sortant de l'eau. Des vagues stylisées apparaissent au premier plan (2). A gauche du grand pavillon deux petits pavillons de style chinois à quatre compartiments précédés d'une balustrade. Dans chacun de ces compartiments un personnage représenté en buste. Deux de ces personnages sont nimbés et auréolés. Ces deux pavillons sont supportés par des rayons multicolores sortant d'un vase (?) (Pl. XXXVII, et Nº 10 du schéma de Grünwedel, fig. 2). A la gauche de chacun de ces pavillons apparaissent deux divinités qui donnent naissance à des rayons multicolores parsemés de fleurs (Pl. XXXVIII, *a* et Nºs 11 et 13 du schéma de Grünwedel, (fig. 2). A gauche, au-dessus de la divinité Nº 13 du schéma Grünwedel, apparaît un pavillon à quatre compartiments avec des solives de support représentées en perspective; quatre personnages représentés en buste sont visibles, occupant chacun des quatre compartiments. A gauche de la divinité 11 du schéma Grünwedel apparaît un pavillon identique (Pl. XXXVIII, *b*, Nº 12 du schéma de Grünwedel, fig. 2).

Telle nous apparaît, dans sa partie conservée, cette composition complexe, mais harmonieuse. Chacun des détails est traité avec une grande minutie, une souplesse qui appelle de suggestives comparaisons avec la décoration des stèles bouddhiques d'époque T'ang. L'ornementation de ce sanctuaire 27 montre de la façon la plus claire que le décor en léger relief des stèles s'inspire directement de compositions peintes réalisées par des artistes qui apportaient dans l'accomplissement de leur tâche une application, une patience et une virtuosité de miniaturistes.

(1) J. HACKIN et J. CARL, *Nouvelles recherches archéologiques à Bāmiyān*, Pl. XIV et Pl. XV. A. B. K., fig. 199 et fig. 200, p. 88.

(2) Cette frise de Buddhas représente le Nº 17 (portant la mention détruit) du schéma Grünwedel (fig. 2) comme on s'en rend compte en examinant la reproduction photographique, cette frise n'est pas détruite; mais simplement endommagée.



a



b

Bäzäklik, grotte 27, paroi A. Partie supérieure, détails.



Fig. 3. — Sanctuaire N° 27. Dessin au trait reproduisant des détails de la décoration (partie de la paroi latérale gauche).

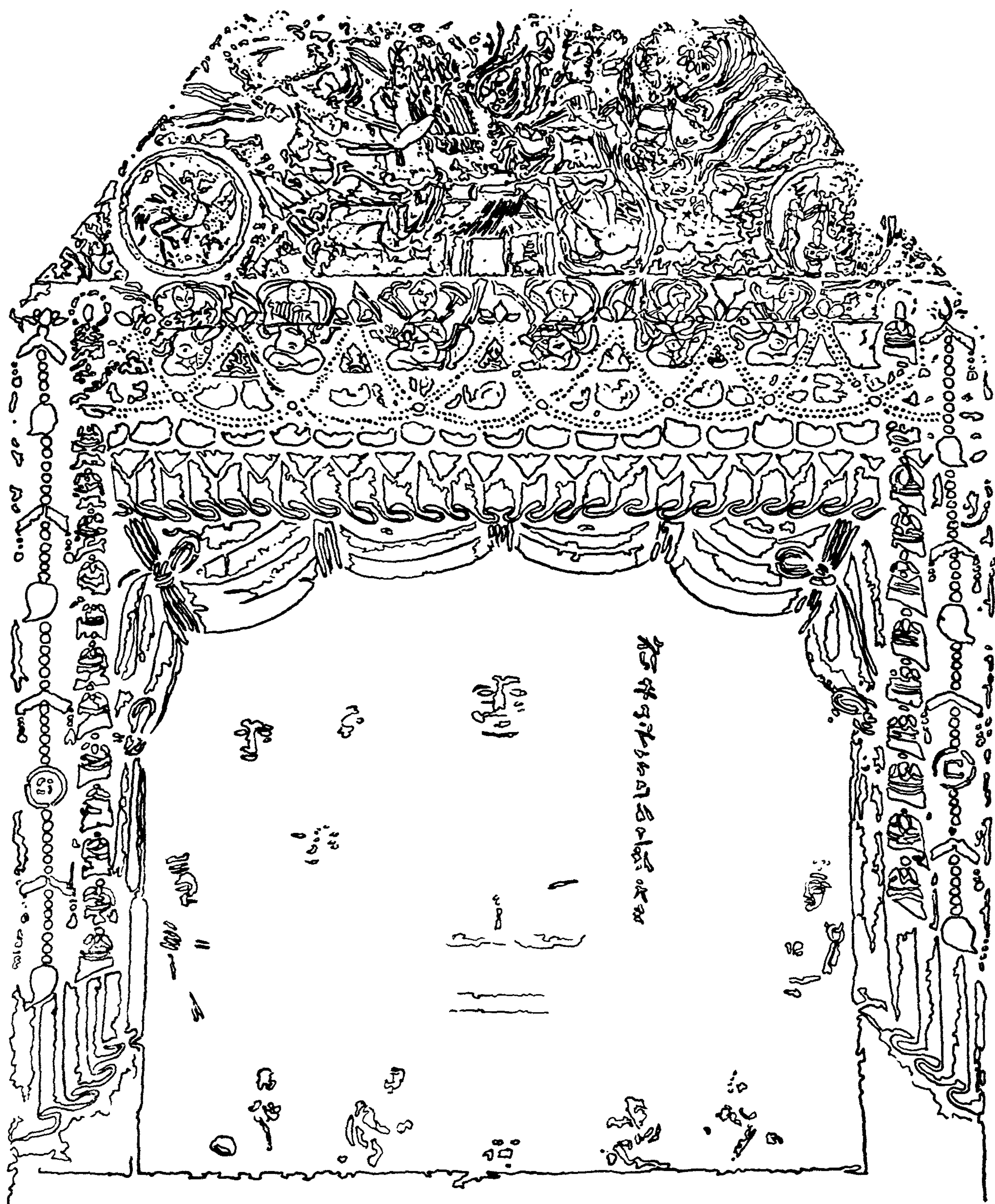


Fig. 4. Stèle bouddhique d'époque T'ang.



a



b

Bäzäklik, grotte 29, fragments de peintures murales.

Sanctuaire rupestre N° 29

Cette grotte de plan rectangulaire, voûtée en berceau, avait reçu une décoration particulièrement soignée. Grünwedel (1) attire l'attention sur la qualité remarquable des vestiges peints et modelés qui figuraient au-dessus de l'entrée. La statue placée vers le fond de la grotte n'adhérait pas à la paroi; un espace ménagé entre cette paroi et la statue permettait aux fidèles d'accomplir le rite de la circumambulation. Les grandes compositions qui ornaient les parois latérales (scènes de *praṇidhi*) et la paroi du fond du sanctuaire (représentation d'un *parinirvāṇa*) sont très endommagées; mais il est facile de se rendre compte par l'exceptionnelle qualité de certains détails de ce que pouvait être la valeur artistique de cet ensemble. Voici (Pl. XXXIX, *a*) une figure d'une souveraine noblesse que nous retrouvons associée et rapprochée arbitrairement (Pl. XXXIX, *b*) de deux autres figures copiées par Alexandre Jacovleff : un personnage princier et un Vajrapāṇi aux yeux ronds et brillants. Il y a dans ces figures, malheureusement mutilées, un accent, une vigueur, une distinction qui contrastent fortement avec les banalités de certains sanctuaires voisins. De telles œuvres se rattachent encore fortement à la grande tradition artistique des T'ang et à une époque où cette tradition inspirait directement les peintres; maîtres de leur pinceau, ils n'étaient pas soumis, comme le furent leurs successeurs, à l'esclavage du poncif.

Sanctuaire N° 3

Nous nous trouvons en présence d'un petit temple édifié à l'aide de briques crues, de plan sensiblement carré, couvert en coupole; le raccordement du plan carré au plan circulaire étant assuré par des trompes d'angle (fig. 5).

Le dispositif iconographique de ce sanctuaire est très systématiquement ordonné. L'apparition de divinités terribles est significative d'une influence tantrique; mais nous ne pensons pas qu'elle ait eu pour véhicule le lamaïsme tibétain (2). La vogue de cette iconographie d'inspiration çivaïte correspond à la faveur dont jouissaient en Chine les doctrines tantriques propagées par les deux grands patriarches venus de l'Inde au VIIIe siècle, Vajrabodhi et Amoghavajra. Les divinités d'aspect apaisé (*śānta*) sont beaucoup plus chinoises d'aspect; çà et là apparaissent encore des détails (armures) dénotant de lointaines influences iraniennes.

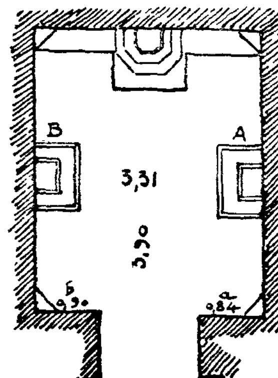


Fig. 5
Plan du sanctuaire N° 3
(d'après Grünwedel)

Ce petit temple est partiellement ruiné; sa coupole est crevée. L'état de dégradation s'accentue rapidement, si l'on en juge par l'importance des dégâts survenus depuis le passage du professeur Grünwedel (1906). Des fragments importants de la décoration peinte ont été enlevés, les uns par la mission alle-

(1) A. B. K., p. 286.
(2) A. B. K., p. 237 fait allusion à la « forme lamaïque » des *vajras*.

mande (à droite et à gauche de l'entrée, *a* et *b* du plan et paroi latérale gauche, fig. 5), les autres, (partie de la paroi latérale gauche et de la paroi du fond), par la mission japonaise Otani-Tachibana et la mission russe; (1) toutes les peintures qui décoraient la paroi latérale droite ont disparu. Les trois statues qui adhéraient à la paroi du fond (Amitābha), à la paroi de droite (B) (Avalokiteçvara) et à la paroi de gauche (A) (Maitreya (?)) sont détruites. Les vestiges qui subsistent encore (partie de la coupole, partie de la paroi latérale gauche, bordure gauche de la paroi du fond) montrent des qualités qui différencient nettement la décoration de ce temple des scènes de *praṇidhi* de quelques-uns des temples avoisinants (1 et 4 par exemple). L'artiste a conçu son programme de décoration picturale en tenant rigoureusement compte des particularités que présentait la surface à couvrir et a réalisé ce programme sans brouiller l'ordonnance iconographique rituelle. Nous sommes encore, et cela en dépit de nombreuses adjonctions tantriques, en présence d'un ensemble authentiquement T'ang (fin du VIIIe, début du IXe siècle), ayant précédé de peu l'éphémère occupation manichéenne du site.

Décoration de la coupole.

A la calotte de la coupole apparaissait un Buddha, lequel commandait l'ensemble du dispositif iconographique (2). Ce Buddha était entouré de huit divinités assises sur des lotus et disposées concentriquement. Le Buddha central et les huit divinités (3) étaient inscrites dans un premier cercle dont la bande blanche contient des inscriptions en caractère, chinois (Pl. XLII, *a* et schéma fig. 6, 1). Dans un second cercle concentrique s'inscrivent des divinités systématiquement disposées, il est aisé, partant du groupe encore intact, de reconstituer la partie de la décoration de la coupole comprise entre le premier et le deuxième cercle (B du schéma de la fig. 6). Les divinités venaient se ranger par groupes de quatre autour de quatre Buddhas nimbés et auréolés assis sur des lotus; les auréoles des Buddhas sont pourvues d'un décor de rais de lumière bordés de doubles chevrons multicolores. Les Buddhas ne sont pas encore gagnés par l'empâtement qui est de règle dès le début de l'époque des Song (Xe siècle de l'ère chrétienne). Entre chacun de ces groupes de cinq personnages (Buddha et quatre Bodhisattvas) vient s'insérer une divinité revêtue d'une armure (Pl. XL) d'un type caractéristique. Les chevaliers de Ḳïzïl portent des cuirasses du même type (fig. 7). A ce détail se limite l'intervention

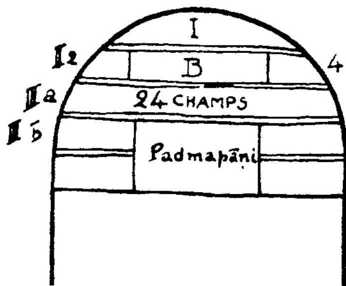


Fig. 6
Coupe de la coupole du sanctuaire N° 3 (d'après Grünwedel)

(1) Les fragments prélevés sur la paroi gauche sont reproduits dans *Nishi-Hongwan-ji seiki kōko zufu;* mais ces peintures ne figurent pas plus au Musée de Keijō (Séoul) qu'au Musée de Ryō-jun (Port-Arthur) un fragment important prélevé sur la paroi latérale gauche est exposé au *Museum für Völkerkunde,* salle 40, sept autres fragments représentant des donateurs et des donatrices provenant de ce même temple 3 (droite et gauche de l'entrée) sont également exposés dans la salle 40.

Un fragment détaché de la paroi du fond du temple 3 (représentation du Paradis d'Amitābha) est exposé au musée de l'Ermitage à Leningrad. Ce fragment représente la balustrade du vivier, un petit enfant émergeant d'un lotus et un enfant debout.

(2) A. B. K., p. 236.

(3) Grünwedel ne mentionne pas ces huit divinités dans sa description. A. B. K., p. 236; mais il donne les équivalents sanscrits de la partie lisible des inscriptions chinoises figurant dans le premier cercle.



Bäzäklik, grotte 3. Personnage de la coupole.



Sanctuaire N° 3. — Copie exécutée par A. Jacovleff (*Photo L. Morizet, Expédition Citroën Centre-Asie*).



a

Bäzäklik, grotte 3 : peintures de la coupole.



b

Parois de la grotte 3.

des influences iraniennes dans cet ensemble iconographique. Grünwedel croit reconnaître dans ces divinités revêtues de l'armure les quatre Lokapālas (1). Le mieux conservé de ces personnages ne porte aucun attribut, il se contente de montrer ses poings, ostensiblement serrés (Pl. XL). L'inscription chinoise qui figure dans le cartouche disposé verticalement devant cette divinité répond au sanscrit : Bodhisattva Mahasattva. Le visage de ce personnage est caractéristiquement chinois. La divinité qui correspond à celle que nous venons de décrire ramène devant sa poitrine un diadème tenu des deux mains. Le cartouche portant l'inscription est malheureusement détruit. L'inscription figurant sur la bordure du cercle, encore partiellement lisible à l'époque du séjour du professeur Grünwedel, a complètement disparu. Le fond sur lequel se détachent les nimbes et les auréoles est parcouru par un décor vermiculé de couleur rouge. Une troisième bande délimitée, comme la précédente, par un cercle concentrique pourvu d'une bande blanche, contenait vingt-quatre divinités; cette partie du décor de la coupole a particulièrement souffert (fig. 6, III *a*); les divinités tantriques qui apparaissent ça et là sont très nettement apparentées aux divinités terribles qui peuplent, en grand nombre, le panthéon de la secte Shingon du Bouddhisme japonais; quelques vases fleuris et des *vajras* placés sur des lotus s'inscrivent de place en place entre des divinités d'aspect apaisé (*śānta*) et les divinités terribles. La bande blanche qui soulignait le cercle et contenait une inscription est détruite. La partie inférieure de la décoration de la coupole consiste en deux bandes; la bande inférieure est interrompue par les trompes d'angles (III*b* du schéma de la fig. 6 et Pl. XLII, *a*). Aucun vestige ne subsiste de l'image de Padmapāṇi signalée par Grünwedel (voir schéma); seuls apparaissent encore, mais très gravement endommagés, quelques porteurs d'offrandes; dans le même état de dégradation se trouvent les génies volants de la bande inférieure.

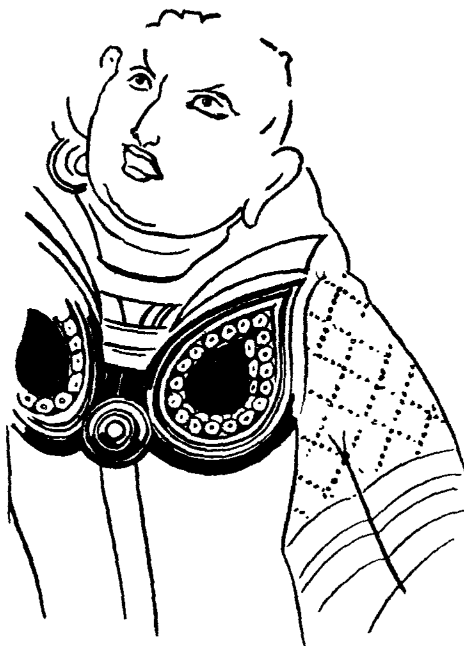


Fig. 7
Détail de l'armure d'un donateur de Ḳïzïl.
(von Le Coq, *Spätantike*, vol. VII, pl. 7)

Décoration des parois.

a) Paroi du fond. Nous savons par la description de Grünwedel (A. B. K., p. 233-234) que la paroi du fond était occupée par une belle représentation du paradis d'Amitābha (Sukhāvatī) accompagnée d'images de donateurs et de donatrices; de tout cet ensemble ne subsiste (partie gauche de la paroi) qu'un fragment représentant la balustrade qui limite le domaine d'Amitābha (2) (Pl. XLII, *b*).

(1) A.B.K., p. 236.

(2) Au sujet du fragment qui se trouve au Musée de l'Ermitage à Leningrad, voir p. 136, note 1.

A) Paroi latérale gauche. Cette paroi était recouverte d'une grande composition représentant une assemblée de Bodhisattvas; les assistants étaient disposés sur dix rangs (Grünwedel, A. B. K., p. 236). La mission japonaise Otani-Tachibana (1) a procédé à l'enlèvement de la plus grande partie de cette composition. Le fragment qui subsiste encore *in-situ* (Pl. XLIII, *a* et *b*) ne peut donner qu'une idée bien imparfaite de la qualité de l'ensemble (2).

Les Bodhisattvas sont représentés de trois quarts à droite, ceux qui figurent à la partie inférieure de la composition sont assis sur des sièges de lotus dans une posture voisine de celle du délassement royal; les épaules sont couvertes d'un mantelet et d'une écharpe, laquelle retombe de chaque côté de la poitrine et vient s'enrouler par ses extrémités autour des bras. Les parures nombreuses, bracelets, pendants d'oreilles, diadèmes, traités en léger relief et recouverts d'une couche d'or ont été enlevés au couteau. Les traits du visage sont représentes suivant ce schématisme calligraphique dont l'art des T'ang nous a fourni de nombreux exemples : nez en « crochet », sourcils allongés, paupières baissées laissant simplement filtrer le regard; détails que nous retrouvons dans bon nombre d'œuvres japonaises exécutées durant la période Tempyō (VIIIe siècle) sous l'influence directe de la Chine des T'ang. Nous n'évoquerons qu'un seul document de comparaison, particulièrement suggestif, figurant dans le Kondō ou Daibutsu-den du Tōdai-ji à Nara (Pl. XLIV). Il s'agit des Bodhisattvas gravés sur l'un des sept pétales de lotus qui représente la partie ancienne du siège du Roshana (Vairocana Buddha) qui trône dans le Kondō (3) le détail des traits du visage, le traitement des mains rappellent nettement les détails correspondants de notre peinture de Bäzäklik.

B) Paroi latérale droite. Aucun vestige de peinture ne subsiste sur cette paroi. Des prélèvements ont été opérés par le professeur A. von Le Coq pour le compte du « *Museum fur Völkerkunde* » de Berlin. Voir à ce sujet les indications données par le professeur Grünwedel (A. B. K., p. 234).

L'occupation manichéenne de Bäzäklik a du intervenir quelque temps après l'aménagement et la décoration du temple 3. Un examen attentif de certains détails de la composition manichéenne d'inspiration, mais chinoise de style, qui orne le fond de la grotte 25, nous apportera des faits nouveaux qui nous permettront de renforcer les arguments que nous avons déjà fait valoir en faveur de l'antériorité de la décoration du temple 3.

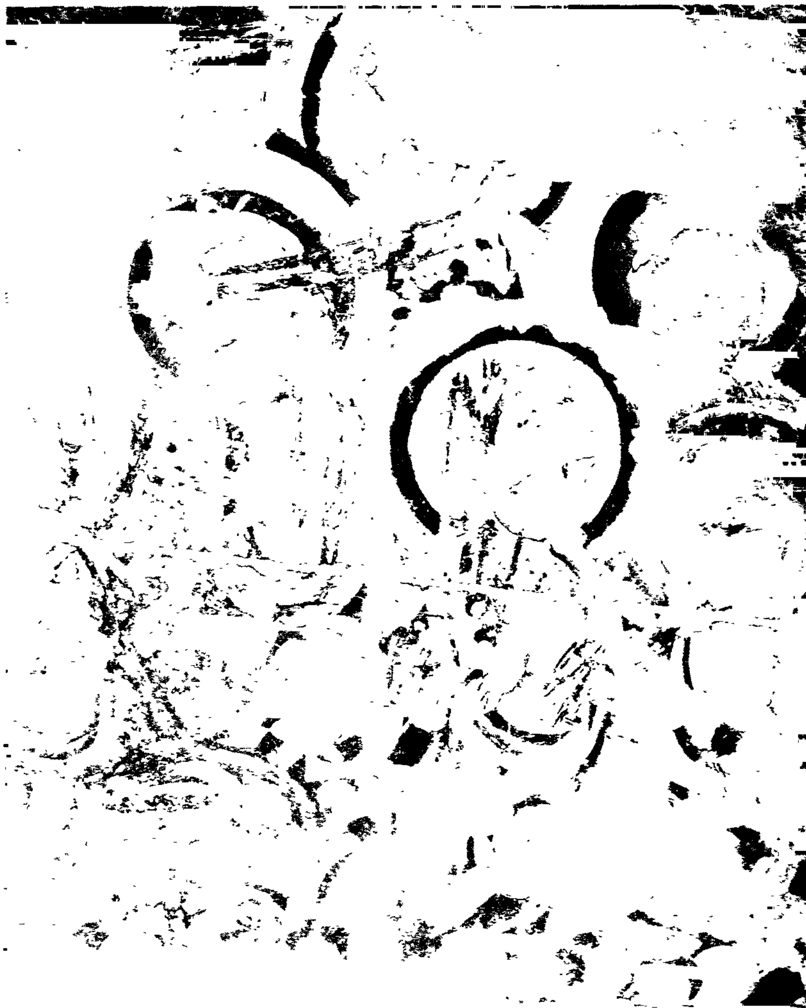
SANCTUAIRE RUPESTRE N° 25

Nous avons eu l'occasion de mentionner cette grotte ancienne en faisant allusion à l'occupation manichéenne de Bäzäklik. En prenant possession de ce sanctuaire les

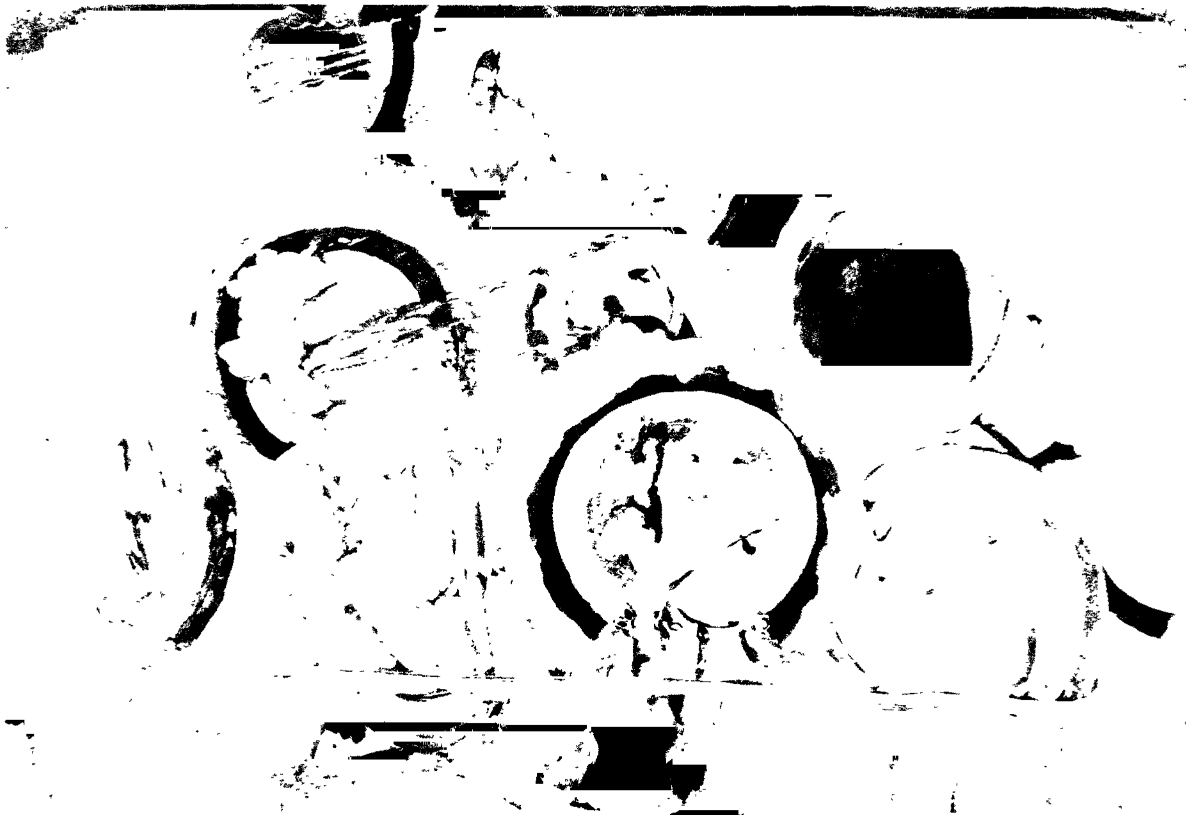
(1) *Nishi-Hongwan-ji seiki kōko zufu.*

(2) Voir p. 136, note 1.

(3) Il nous paraît intéressant d'évoquer ici l'opinion de l'auteur du *Handbook of the old Shrines and Temples and their Treasures in Japan* (Bureau of Religions, Department of Education, Tōkiō, 1920) p. 93 : « It was inevitable that the design of these petal pictures tended to be formal because of their explanatory nature, yet there is a skilful disposition of group and each individual figure shows a perfect formation in features and in body, as if we were witnessing here every characteristic of Tempyo sculpture. The lines engraved are soft and yet not lacking in strength, in which we are also reminded of the use of the brush in those times. »



a



b

Bäzäklik, grotte 3, restes des peintures de la paroi de gauche.



Bodhisattvas gravés sur les pétales du lotus formant le siège du Vairocana colossal, Tôdaiji, Nara, Japon.
(milieu du VIII[e] siècle).

bouddhistes s'empressèrent d'apporter quelques modifications à son aménagement intérieur en procédant à la construction d'un mur en briques crues de 0,80 m. d'épaisseur composé de deux parties (voir fig. 8). Le premier élément de ce mur était appliqué contre la partie antérieure de la paroi latérale droite de la grotte; le second élément, perpendiculaire au premier, masquait tout le fond du sanctuaire. Une statue posée sur un socle s'adossait à ce mur qui constituait le fond du sanctuaire bouddhique. Toutes ces superfétations sont en grande partie détruites (1). L'indice II (voir fig. 8) désigne l'espace compris entre le mur de séparation construit par les bouddhistes et le fond rocheux de la grotte. Le sanctuaire mitoyen N° 26 communiquait avec la grotte N° 25 au moyen d'un couloir. Une banquette avait été « réservée » au moment de l'aménagement de la grotte, elle marque une saillie occupant le fond de la grotte et la paroi latérale droite jusqu'au couloir de communication entre 25 et 26. Une sape, très étroite, part du milieu de la paroi du fond, creusée dans la partie en retrait de cette paroi, elle doit vraisemblablement se terminer par une petite chambre de plan irrégulier (A. B. K., p. 279). La partie supérieure en léger surplomb de la paroi du fond représente un champ parfaitement dressé semblable à un tympan (Pl. XLV). La composition d'inspiration manichéenne à laquelle nous avons fait allusion se développe sur cette paroi rocheuse simplement « préparée » à l'aide d'une mince pellicule de chaux. Les bouddhistes procédaient, nous le savons, différemment; ils tapissaient le rocher d'un subjectile composé d'un mélange de terre, de paille bûchée, de roseau haché, de crins de cheval, de poils de chèvre, d'herbes sèches; un dosage à proportions variables des éléments entrant dans la composition du mélange différenciait entre elles les couches successives de l'enduit (2). Cet enduit, si soigneusement préparé, protégeait les peintures contre l'action de l'humidité. Les peintures manichéennes appliquées à même le rocher n'évitaient pas ce risque; soumise à l'action de l'humidité la mince pellicule de chaux se détachait fréquemment par plaques, (voir Pl. XLV).

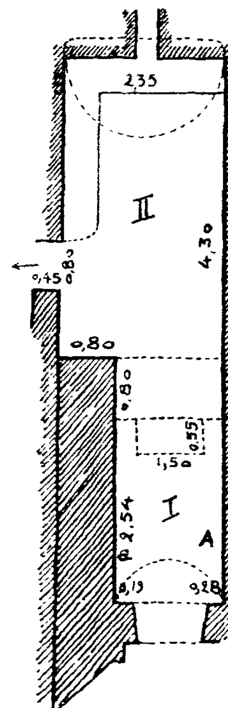


Fig. 8
Plan du sanctuaire N° 25
(d'après Grünwedel).

La composition qui ornait le fond de la grotte avait, nous l'avons vu, attiré l'attention du professeur Grünwedel; il ne semble pas que le savant allemand ait immédiatement reconnu le caractère non bouddhique du sujet; son texte se borne à une description sommaire : « dans l'eau, entouré de divinités orantes, un arbre aux fruits stylisés présentant l'aspect de grappes » (A. B. K., p. 279). Grünwedel insiste sur le fait que la paroi rocheuse est blanchie, mais qu'elle n'a pas reçu d'enduit, que les figures, aux contours tracés à l'encre de chine, sont d'un traitement assez lâche ne comportant aucune esquisse

(1) GRÜNWEDEL a donné une description détaillée de la composition bouddhique qui ornait le mur construit le long d'une partie de la paroi latérale droite de la grotte (A. B. K., p. 279-280). Cette composition détachée par les soins du technicien Bartus, se trouve au *Museum fur Völkerkunde* de Berlin.

(2) FRED H. ANDREWS, *op. cit.*, p. V.

préalable et qu'il n'est fait qu'un emploi modéré de la couleur (rouge vif (1), vert, jaune mat).

Le rapport, déjà mentionné, de S. d'Oldenbourg (2) donne une reproduction photographique de cette peinture et fait nettement allusion à son caractère manichéen. La photographie publiée par d'Oldenbourg n'est pas très nette; mais un dessin de Grünwedel reproduit dans «*Alt-Kutscha*» facilite grandement la lecture du document (3).

La photographie d'ensemble que nous publions (Pl. XLV) n'est pas satisfaisante en ce sens que de tous les éléments de la composition l'arbre seul est représenté avec une suffisante netteté et que toute la bordure gauche (par rapport au spectateur) est envahie par un voile noir. Les deux photographies de détail prises par le Dr. M. O. Williams (Pl. XLVI, *a* et *b*) sont, par contre, excellentes. La lisibilité du document est complétée grâce à l'intéressante copie qui fut exécutée sur place par Alexandre Jacovleff (Pl. XXXIV). L'arbre à trois troncs plonge ses racines dans un petit bassin de contour sensiblement circulaire, largement entamé vers le bas par la bande horizontale qui souligne l'extrémité inférieure de la composition. Des inscriptions en caractères ouïgoures en fort mauvais état de conservation sont visibles sur la Pl. XLVI, *a*. Une autre inscription est tracée à la partie supérieure du tronc médian. Chacun des trois troncs se divise à même hauteur pour donner naissance à deux rameaux divergents en forme de fourches. L'arbre porte de larges feuilles maladroitement tracées; l'aspect de ce feuillage, taches grises traitées en dégradé, donne l'impression que la couleur a été largement additionnée d'eau; aucun fixatif, œuf ou gomme résineuse n'intervenant. L'ensemble de la composition, de couleurs pauvres, confirme cette impression. Des fleurs énormes, à corolles en forme de plateaux apparaissent çà et là. Trois grosses grappes pendent de chaque côté de l'arbre. L'aspect caractéristique de cet arbre, larges feuilles, fleurs énormes, lourdes grappes, rappelle très nettement l'arbre sacré des miniatures manichéennes (4) publiées par le professeur A. von Le Coq (voir fig. 9); les seuls documents manichéens donnent à l'arbre sacré ces fleurs étranges et ces énormes grappes; mais la forme de l'arbre, étiré dans le sens de la largeur, se retrouve dans les documents bouddhiques. L'une des scènes marginales de la peinture votive rapportée de Touen-houang par M. P. Pelliot (tentation du Buddha) (5) nous montre un arbre à quatre troncs très proche par la forme du document manichéen. Douze personnages sont groupés autour de l'arbre sacré, six à droite, six à gauche (Pl. XXXIV). Ceux qui, au nombre de huit figurent



Fig. 9
Fragment d'une miniature manicheenne (d'après von Le Coq, *Spätantike*, II, Pl. 8, 6.

(1) En fait le *hochrot* n'est plus actuellement qu'un rouge passé.

(2) S. d'Oldenbourg, *op. cit.*, Pl. XLII. Le plan de Bäzäklik (d'après Smirnov) de la publication Oldenbourg donne à cette grotte le N° 23. S. d'Oldenbourg avait, nous le savons, adopté un numérotage différent de celui de Grünwedel pour les grottes et pour les sanctuaires à ciel ouvert.

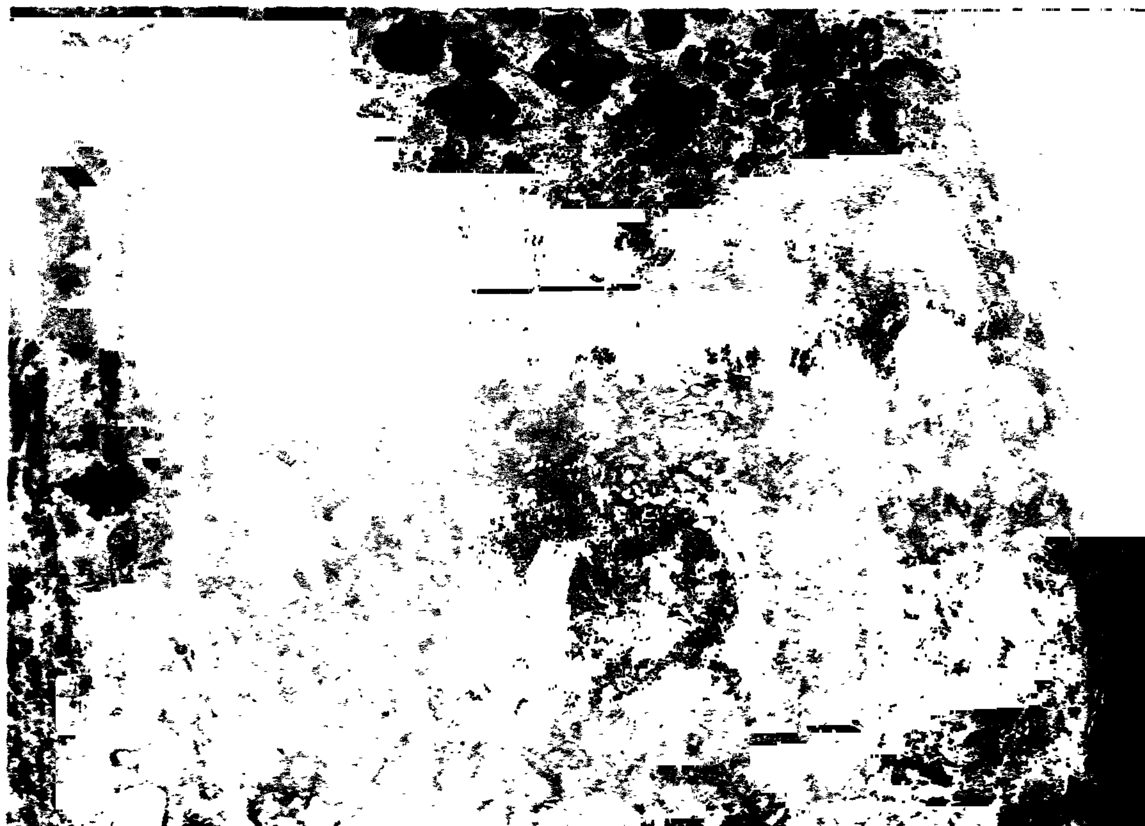
(3) Grünwedel, *Alt-Kutscha*, fig. 66, p. 176.

(4) A. von Le Coq, *Spätantike*, II, Pl. 8, 6.

(5) *Bulletin archéologique du Musée Guimet*, fs. 2, p. 13.



Bäzäklik, grotte 25, paroi du fond.



a



b

Bäzäklik, grotte 25, paroi du fond, détails (clichés du Dr M. O. Williams).

au premier plan sont agenouillés; les quatre autres placés en arrière sont debout. Tous sont représentés de trois-quarts et, à l'exception de trois, en posture orante. Les deux personnages principaux sont agenouillés de part et d'autre de l'arbre : un homme à droite, une femme à gauche. L'homme porte une armure faite d'un assemblage de plaques rectangulaires; sur la tête un couvre-chef en forme d'oiseau. La femme est vêtue d'un long vêtement à manches très amples, croisé sur la poitrine et pourvu d'une bordure de teinte plus sombre. Les manches retroussées laissent apparaître un vêtement de dessous de nuance plus foncée. Sur la chevelure noire est posée une coiffure en forme de phénix laquelle peut-être rapprochée de la coiffure portée par une donatrice représentée sur une peinture votive rapportée de Touen-houang par M. P. Pelliot. (1). Les trois personnages agenouillés à droite paraissent être des dignitaires de l'église manichéenne (Pl. XLVI, *a* et *b*); le premier est un vieillard à barbe blanche vêtu d'une longue tunique blanche serrée à la taille par un ceinturon auquel paraissent suspendus des objets que nous n'avons pas pu identifier; les mains du vieillard ne sont pas jointes, mais glissées à l'intérieur des manches de la tunique; des ailes paraissent fixées dans le dos; sur la tête est placé en équilibre instable un bonnet en forme de mitre. Le deuxième personnage est vêtu d'une longue tunique de teinte sombre et coiffé du bonnet-mitre. Le troisième personnage est, si l'on en juge par la coupe de son vêtement, une femme. La tête est coiffée d'un bonnet décoré d'écailles, de telle sorte que ce couvre-chef a l'aspect d'une grosse pomme de pin (Pl. XXXVI et Pl. XLVI, *a*, *b*). Le personnage debout près de l'arbre (à droite par rapport au spectateur) est un homme; il porte une tunique à double revers, à manches courtes laissant voir un vêtement de dessous de teinte plus claire couvrant l'avant-bras jusqu'au poignets. Des ailes repliées sont également visibles fixées semble-t-il dans le dos (Pl. XXXIV et Pl. XLVI, *a*, *b*). Le personnage qui se tient debout à sa gauche est une femme portant le long vêtement croisé; son diadème est en partie composé d'ornements recourbés. Les figurants groupés à la droite du dignitaire à l'armure (gauche par rapport au spectateur) apparaissent dans un état d'extrême dégradation; toute une partie de la composition a cédé, de telle sorte que les têtes de deux fidèles agenouillés ont disparu et que l'on discerne à peine les bustes de deux assistants représentés debout. Le dessin de Grünwedel permet de compléter la représentation de l'acolyte agenouillé près de l'homme à l'armure. Ce personnage simplement vêtu d'un pagne est doté d'une tête d'éléphant (2). Le quatrième assistant est coiffé d'un casque muni d'une pointe. Une femme se tient debout près de l'arbre; du dernier figurant. Le visage est au trois-quarts détruit.

Les comparaisons évoquées, portant sur le détail du costume et de la coiffure des personnages représentés, sur l'aspect caractéristique des fleurs, des grappes, sur la forme même de l'arbre, nous autorisent à considérer cette œuvre comme une production tardive (IXe, voire début du Xe siècle de l'ère chrétienne). De même style était la décoration peinte qui figurait sur la paroi latérale droite de la partie II du

(1) *Bulletin archéologique du Musée Guimet*, fs. 2, p. 18 et Pl. III.

(2) Des personnages à corps d'homme et à tête d'éléphant apparaissent sur quelques miniatures manichéennes. VON LE COQ, *Spätantike*, II, Pl. 8, 9.

sanctuaire. Cette composition était encore visible en 1903, au moment du premier passage du professeur Grünwedel; elle a subi des détériorations telles qu'il est impossible de reconnaître un seul élément du décor reproduit par le savant allemand dans son rapport de 1905 (1).

Les peintures appliquées par les bouddhistes sur les enduits destinés à masquer l'occupation manichéenne de certains sanctuaires accusent une tendance à la répétition stéréotypée des scènes de *praṇidhi;* ces grands ensembles ont particulièrement tenté les différents archéologues qui se sont succédés à Bäzäklik. Nous aurons l'occasion d'étudier plus loin un certain nombre de documents de cette catégorie laissés *in-situ.* Quelques détails de la décoration peinte présentent cependant un attrait épisodique qui contraste heureusement avec le côté monotone des scènes de *praṇidhi.* Par endroits réapparaît aussi, évoquée par d'étonnantes caricatures la virtuosité calligraphique du pinceau chinois.

Sanctuaire rupestre N° 40

Ce sanctuaire rupestre, le dernier en direction du Sud (voir plan), porte la trace de nombreux remaniements (fig. 10). L'examen de la paroi rocheuse ne révèle aucun décor peint d'inspiration manichéenne; il convient cependant d'observer que le réaménagement de la grotte s'inspire des modifications réalisées dans le sanctuaire 25. La paroi rocheuse du fond a été masquée à l'aide d'un mur en briques crues de 0,80 m. d'épaisseur qui réduit d'un bon tiers la profondeur de la grotte. Deux Buddhas tournés l'un vers l'autre (Çākya-muni et Prabhutaratna ?) étaient représentés sur le mur du fond; leurs assistants, quatre *nāgarajas* anthropomorphes (Pl. XLVII), plongés dans l'eau jusqu'à mi-jambes, présentant cinq joyaux disposés sur un plateau, figurent encore *in-situ* de part et d'autre de l'emplacement jadis occupé par les Buddhas; ces représentations débordent sur les parois latérales et sont séparés des compositions voisines par des bandes verticales.

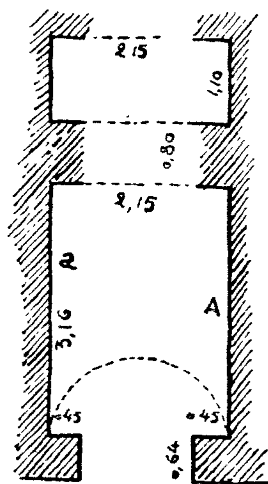


Fig. 10
Plan du sanctuaire N° 40
(d'après Grünwedel)

Grünwedel a donné un schéma excellent de l'ensemble du dispositif iconographique (2) qui figure sur les parois latérales. Les deux grandes figures qui occupaient le milieu de chacune des deux parois ont été détruites. La composition comprend en outre un certain nombre de Buddhas, de Bodhisattvas, de divinités et de moines; ces figures ont été l'objet de destructions systématiques. Des Buddhas et des Bodhisattvas enseignant à des moines et à des laïques apparaissent également entourés d'un encadrement circulaire de nuages disposés en volutes (Nos 10 et 11 du schéma Grünwedel, A. B. K., p. 300). L'expédition

(1) A. Grünwedel, *Bericht über archäologische Arbeiten in Idikutschahri und Umgebung.* München 1905, Tafel XXIII.

(2) A. B. K., p. 300.



Bäzäklik, grotte 40. Un des nāgarājas parèdres.



a



b

Bäzäklik, grotte 40. *a*, Fragment détaché par la mission Otani Tachibana, Musée de Séoul.
b. Fragment resté *in situ*.



Bäzäklik, grotte 40. Détail des peintures murales.

Otani-Tachibana a détaché la plus grande partie de l'une de ces scènes (1) (paroi latérale gauche de la grotte). Ce fragment figure actuellement au Musée de Keijō (Séoul) (Pl. XLVIII, *a*) : on aperçoit un Bodhisattva assis représenté de face les mains croisés sur la poitrine. Ce personnage central est entouré de huit autres Bodhisattvas répartis par groupes de quatre trônant. Le Bodhisattva central dispense son enseignement à un personnage agenouillé représenté de dos. Les contours, les détails des traits du visage du Bodhisattva sont rendus par des lignes d'une minceur uniforme; les yeux sont à peine visibles et les visages empâtés apparaissent dénués de toute expression. Une scène restée *in-situ* présente un aspect tout aussi banal : au centre trône un Buddha esquissant le geste de l'argumentation (Pl. XLVIII, *b*); l'entourage était composé de dix moines (les cinq assistants de droite ont disparu). Devant le trône du Buddha un moine est agenouillé (N° 10 du schéma de Grünwedel; Seitenwand *a*, A. B. K., p. 300). Au-dessous entre deux de ces médaillons figure une scène curieuse (2), A. B. K., p. 300). Notre photographie (Pl. XLIX) ne donne qu'une partie, la mieux conservée de cette scène. Nous apercevons quatre têtes nimbées de Bodhisattvas disposées en quinconce sur deux plans. Les visages de ceux qui figurent sur le plan supérieur se détachent sur un fond orné de plantes aquatiques, limité à la partie supérieure par une bande de couleur ocre clair; les visages de ces Bodhisattvas se dissimulent partiellement derrière un décor identique au premier. Le visage du premier Bodhisattva disparaît jusqu'à hauteur des yeux; la bouche du deuxième Bodhisattva est encore visible. Les visages des autres Bodhisattvas se dissimulent derrière le décor d'une scène qui appartient au registre inférieur de la composition. Cette scène est fort intéressante; notre Pl. XLIX ne la reproduit que partiellement. La partie gauche que nous n'avons pu donner ici représente une ville incendiée par des démons (Grünwedel, A. B. K., p. 300); un enfant s'enfuit par une porte devant laquelle se tient un personnage. Suivent (Pl. XLIX) trois charrettes traînées par des bœufs; un conducteur se tient près du premier attelage, sa main droite levée tient un bâton avec lequel il s'apprête à frapper le bœuf. En bas, vers la droite, des petits enfants nus au nombre de huit (cinq sont visibles sur la Pl. XLIX) se dirigent vers une divinité qui vient à leur rencontre avec une suite composée de sept personnages. Au-dessus, se développe un paysage montagneux disposé sur deux plans. Il est à noter que les charrettes sont représentées comme si elles étaient vues par un spectateur placé non pas au niveau, mais au-dessus de la composition et que les chars paraissent suivre un parcours qui les obligerait à obliquer légèrement vers la droite.

Le professeur Grünwedel observe très justement (A. B. K., p. 300) qu'une réplique de cette image a pu jouer un rôle dans la transmission de l'histoire des sept dormeurs ou plutôt de l'épisode qui a trait à leur fuite de la ville de Dakianus (Idikutschari).

Colpach, juillet 1935.

(A suivre)

J. HACKIN.

---

(1) On retrouve cette scène dans le recueil de photographies édité par les soins du Musée de Keijō : *Otani-kozui-shi-shushu-seiki-i-butsu shashin-shun, Chosen-soto-kufu-Hakubutsu-kan-zo*. Photographie n° 98.

(2) Deux Bodhisattvas du groupe de gauche (par rapport au Bodhisattva central) manquent.

RAPPORT PRÉLIMINAIRE D'UNE

Mission archéologique en Indochine

AUPRÈS DE L'ÉCOLE FRANÇAISE D'EXTRÊME-ORIENT

Depuis des temps immémoriaux l'Indochine fut le trait d'union entre la Chine, les Indes, l'Insulinde et le monde malayo-polynésien. Transplantées sur le sol indochinois, ces civilisations se sont transformées, en s'adaptant à des milieux nouveaux, et en s'unissant entre elles par une interpénétration réciproque. Elles ont ainsi donné naissance à des sociétés nouvelles dont la vie, les mœurs et les arts présentent des aspects originaux. Il est évident que l'étude de ces sociétés, leurs origines et leur évolution est d'un grand intérêt, non seulement pour la péninsule elle-même, mais aussi pour ce monde immense et bariolé qu'est l'Asie orientale.

Nous devons à l'École Française d'Extrême-Orient d'avoir jeté des bases solides qui permettent de poursuivre avec succès, sous ses auspices, des recherches systématiques concernant ces sociétés si diverses qui ont ainsi pris racine dans le sol indochinois.

Sur l'aimable invitation de M. Cœdès, Directeur de l'E.F.E.O. et pour le compte des Musées de Paris, j'ai eu l'honneur d'exécuter, à titre de collaborateur temporaire de l'École, des fouilles et des prospections archéologiques en Indochine Française. Qu'il me soit permis de présenter ici à M. Cœdès et aux savants qui sont groupés autour de lui, MM. Goloubew, Claeys, Marchal, Parmentier, Mesdemoiselles Colani, Karpelès et Naudin, mes sincères remerciements pour la constante bienveillance dont j'ai été l'objet de leur part pendant tout mon séjour dans l'Union Indochinoise. Nous sommes profondément reconnaissant à M. le Gouverneur Général Robin d'avoir bien voulu nous prêter son précieux appui. C'est grâce à M. Robin, grâce à sa sollicitude bien connue pour toutes les œuvres scientifiques que notre mission, dès notre débarquement à Saïgon, a pu bénéficier de toute l'aide matérielle et morale qui nous a permis de mener à bien notre tâche.

Le but principal de nos recherches était d'étudier l'évolution de la civilisation chinoise en Indochine pendant le premier millénaire après J.-C. La France a, en effet la chance d'avoir au Tonkin et dans l'Annam du Nord « une Chine ancienne à domicile ».

En outre nous avons voulu étudier cette civilisation énigmatique que MM. Cœdès et Goloubew ont dénommé « indonésienne », représentée en premier lieu par la station de Dong-son (Thanh-hoa) dans l'Annam du Nord (1).

---

(1) Dans son remarquable ouvrage *L'âge du bronze au Tonkin et dans le Nord-Annam (Bulletin de l'École Française d'Extrême-Orient*, t. XXIX), M. Goloubew a publié un nombre considérable d'objets « dongsoniens ». Cf. aussi notre article, *Un groupe de bronzes anciens propres à l'Extrême-Asie méridionale (Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities*, t. III, Stockholm, 1931)

Accompagné de Mme Jansé, qui a assisté à mes travaux pendant tout mon séjour en Indochine, je suis arrivé à Saïgon à la fin d'octobre 1934. Étant donné le fait que les routes entre Saïgon et Hanoi venaient d'être coupées par un typhon d'une violence inouïe, nous n'avons pas pu réaliser notre projet de nous rendre immédiatement au Tonkin pour y commencer les fouilles. Grâce au bienveillant appui que nous avons trouvé auprès de M. Pagès, Gouverneur de la Cochinchine, nous avons pu utiliser notre temps à faire des recherches ethnographiques et archéologiques en Cochinchine et au Cambodge (2).

Après avoir passé une dizaine de jours dans l'Indochine du sud, nous arrivâmes à Hanoï le 12 novembre.

La saison des pluies n'était pas encore terminée et, désireux en attendant, d'employer notre temps, nous avons décidé de nous rendre au Yunnan pour faire des études ethnographiques (3).

Je suis particulièrement

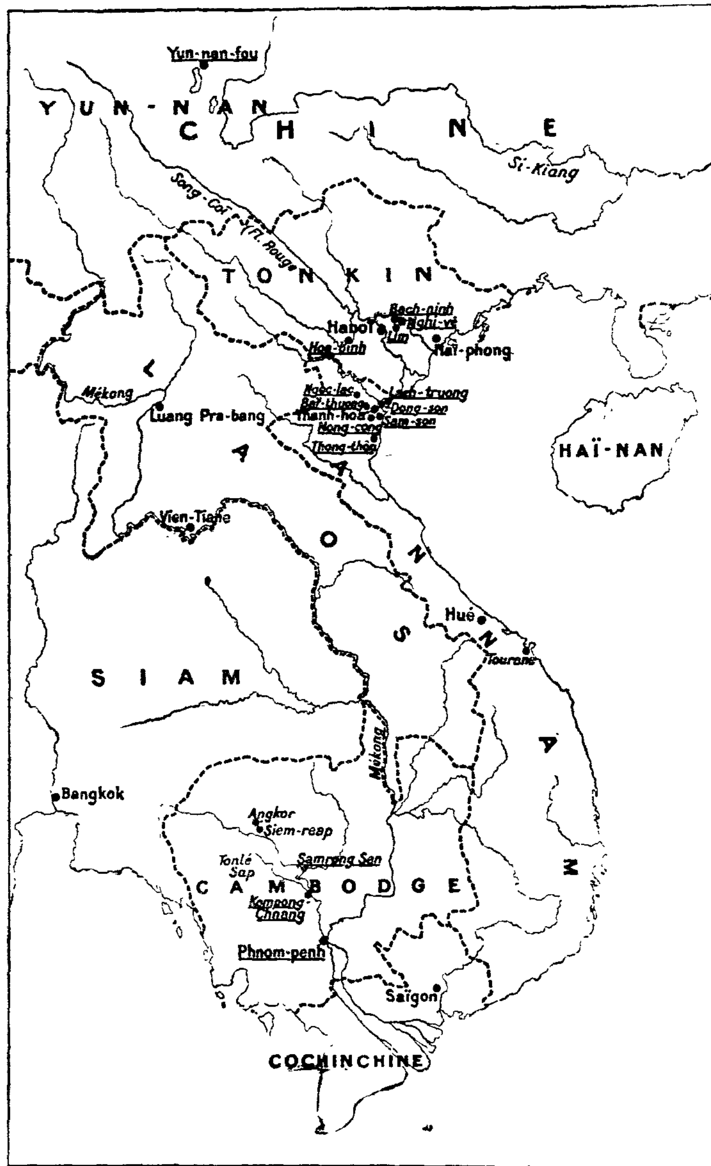


Fig. 1. — Indochine. Mission Archéologique et Ethnographique de M. O. Jansé (octobre 1934-avril 1935). Les sites de fouilles et d'explorations ethnographiques sont soulignés.

(2) Au cours de nos déplacements, nous avons réuni un certain nombre d'objets ethnographiques qui ont été incorporés au fonds indochinois du Musée du Trocadéro, fonds qui a été créé sur l'initiative du Docteur Paul Rivet et de M. G.-H. Rivière, Directeur et Sous-Directeur du Musée d'Ethnographie, Palais du Trocadéro. Je ne parlerai pas ici de mes prospections ethnographiques. J'y reviendrai ultérieurement.

(3) Parmi les acquisitions que j'y ai faites, je me contente de signaler ici quelques haches en bronze qui datent vraisemblablement du commencement de notre ère. Elles sont du même types que celles que j'ai reproduites dans mon article, *Un groupe de bronzes*, etc. Pl. VII : 6, IX : 1. Un briquet en fer, acheté à Yunnan-fou, est d'un type qui a été en usage au Turkestan, en Russie, en Scandinavie, au premier millénaire de notre ère. Cette pièce a été publiée par Mlle Colani (*Briquets en fer*, *BEFEO.*, t. XXXIII, 1933, p. 981 sqq). Au marché Lolo, près de Yunnan-fou, j'ai acquis un bracelet en étain, du même type que ceux qui ont été

redevable à M. Gandon, Consul de France, et au Dr Mouillac, Chef de l'Hôpital Calmette à Yunnan-fou, d'avoir bien voulu faciliter mes recherches et de m'avoir mis en relation avec quelques personnalités yunnanaises qui m'ont réservé le plus charmant accueil : MM. Wang Tchang Ky, Délégué du Ministère des Affaires Étrangères, Tchang Pang Han, Commissaire de la construction, Yuan, Commissaire de l'Instruction publique et Chef du Secrétariat du Gouvernement, Miao Kia Ming, Commissaire de l'Industrie et Directeur de la Banque provinciale.

Nous n'avons pu commencer nos fouilles archéologiques en Indochine que le 29 novembre, après la fin des pluies.

Sur la proposition de M. Cœdès, nous fouillâmes d'abord six sépultures chinoises datant des premiers siècles de notre ère. C'était des constructions en briques, dont quelques-unes avaient le caractère de palais souterrains (une d'elles comporte non moins de neuf chambres dont une mesure 3 m. de haut sur environ 6 m. de long). Toutes ces sépultures se trouvaient à proximité de Hanoi, dans la province de Băc-ninh (4). Les travaux exécutés dans cette province et dont je rendrai compte ultérieurement ici même, ont duré jusqu'au 2 janvier 1935 (5).

Le 3 janvier nous nous rendîmes dans la province du Thanh-hoa (Annam du Nord) où nous avons entrepris une campagne de fouilles très fructueuse. Cette campagne a duré jusqu'à la fin de mars.

Nous y avons d'abord exploré la station « indonésienne » de Dong-son, à 10 kms. au N.-N.-E de la ville de Thanh-hoa. Nous y avons trouvé une quantité de poterie, des bronzes, des objets en fer, en jade, en cristal de roche et même en or datant de l'époque des Han. D'autre part nous avons découvert sur l'emplacement même de la station « indonésienne » et dans sa proximité des sépultures T'ang (617-906) et Song (959-1273).

A une trentaine de kilomètres à l'Est de la ville de Thanh-hoa sur la plaine qui s'étend à perte de vue près du village de Lach-Truong, nous avons eu la chance de découvrir une nécropole indochinoise qui appartient aux premiers siècles de notre ère. Nous y avons fouillé douze sépultures dont quelques-unes intactes.

Dans la région de Thong-thôn, à peu près à mi-chemin entre la ville de Thanh-hoa et la station balnéaire bien connue de Sam-son, nous avons fouillé quelques sépultures en briques qui paraissent contemporaines de celles de Lach-Truong, ainsi que quelques sépultures T'ang et Song.

Du côté de Nông-Công, à l'ouest de la ville de Thanh-hoa, nous avons mis au jour plusieurs sépultures Song.

Finalement, peu de temps avant notre départ de l'Indochine, nous avons fait, au début d'avril, en compagnie de la princesse Yukanthor, une prospection sur le gisement énéolithique de Sam-rong-sen, près du Tonlé Sap, au Cambodge. Nous y avons acquis

—

reproduits par M. A. Alföldi, *Funde aus der Hunnenzeit (Archaeologia Hungarica*, Budapest, 1932), Pl. XI, cf. p. 38). Ces bracelets ont été trouvés à Rábapordány (Hongrie). Cf. aussi W. Deonna, *Les trésors gallo-romains d'orfèvrerie* in *Revue Archéologique*, 1921, p. 273, fig. 9 (c. 1379).

(4) Nous sommes très reconnaissants à M. Winterbert, résident de Bac-ninh, d'avoir bien voulu faciliter nos travaux et nous prêter son précieux concours.

(5) Cf. *Illustrated London News* du 13 juillet 1935, où j'ai reproduit quelques documents relatifs aux monuments que nous avons fouillés à Bac-ninh.



Lampadaire en bronze. H. 0 m. 33. Lach-Truong (Thanh-hoa), sépulture N° 3.



1



2

3

1. — Le lampadaire de la planche L, vu de dos.

2, 3. — Le même avant l... [illegible]

un certain nombre d'objets préhistoriques et quelques bronzes qui paraissent contemporains de l'époque des Han.

Tous les produits de nos fouilles sont actuellement exposés au Musée Cernuschi. Ultérieurement ils seront répartis entre ce musée, le Louvre, le Musée Guimet et l'École Française d'Extrême-Orient,

Je suis heureux de pouvoir donner ici un aperçu général et succinct des résultats de nos travaux, en commençant par nos fouilles de la nécropole de Lach-Truong au Thanh-hoa (6).

I

La nécropole de Lach-Truong (Thanh-hoa)

Ayant appris que des céramiques Song avaient été trouvées par les indigènes dans la plaine qui s'étend autour du village de Lach-Truong, je m'y suis transporté en vue de faire une prospection. Je me suis vite rendu compte que le terrain de ces trouvailles était si bouleversé qu'il n'était plus possible d'y entreprendre avec quelque succès des fouilles systématiques. Pendant ma première visite dans la région, j'avais remarqué un tumulus qui avait été éventré par des chercheurs d'or (7). Par terre gisaient pêle-mêle des briques ayant appartenu à une construction funéraire, des débris de poterie, etc. (8). Au cours de nos propections, nous avons distingué dans la région plusieurs tumuli artificiels mesurant en général à peine un mètre de haut et environ 8 à 10 m. de diamètre. Aux mois de février et mars, nous y avons fouillé en tout 12 sépultures.

Chaque sépulture comporte une construction (9) semi-cylindrique en briques, mesurant environ 5 à 8 m. de long sur un mètre de haut. Le sommet de l'extrados des voûtes se trouve la plupart du temps à quelques décimètres au-dessous du niveau primitif du sol.

Presque toutes ces constructions comportent trois chambres, séparées par des arceaux. La chambre centrale — la plus importante — était destinée à recueillir le corps du défunt. La plupart du temps, nous n'avons trouvé que peu de traces de la dépouille mortelle. Dans plusieurs cas, le cadavre a dû être exhumé dès l'antiquité pour être enterré définitivement dans le sol chinois (10). Dans d'autres cas — quand les sépultures

(6) Sur la proposition de M. Coedès, nous publierons ultérieurement dans le *Bulletin de l'École Française d'Extrême-Orient* une description plus complète de nos fouilles, accompagnée de plans, photographies, croquis et autres documents graphiques. Grâce à l'aide intelligente et dévouée de mon collaborateur M. H. X. Dông, attaché à l'École Française d'Extrême-Orient, nous possédons un nombre considérable de documents graphiques (plans, croquis, estampages) concernant nos fouilles. La plupart de nos photographies ont été faites par M. Manikus, l'excellent photographe de l'École Française.

(7) Il n'existe, à ma connaissance, aucun procès verbal, plan ou croquis des fouilles de cette sépulture.

(8) Parmi ces briques, il y en a qui présentent des motifs décoratifs jusqu'ici inconnus (Pl. LVII, 2).

(9) La sépulture détruite par des chercheurs d'or (sépulture nº 12) contenait *deux* caveaux, qui n'étaient pas reliés ensemble.

(10) Les Chinois qui meurent hors de la Chine sont en général enterrés provisoirement dans le pays

étaient intactes — le cadavre a été presque entièrement « digéré » par la terre.

La chambre centrale contenait en général relativement peu d'objets. Par contre, les deux antichambres étaient d'autant plus riches, notamment en poterie de formes variées et parfois de formes peu connues.

La nécropole date des premiers siècles de notre ère.

Excepté de nombreuses monnaies (11), les objets introduits de Chine paraissent peu fréquents, mais il y en a parmi eux quelques-uns d'un grand intérêt, comme l'oiseau fig. 11, la lampe Pl. LIII, 1, des plaques (12) en roche grise et broyeurs, etc.

Les différentes pièces du mobilier funéraire de la nécropole de Lach-Truong témoignent d'une industrie locale qui a fortement subi l'influence chinoise, mais qui présente une certaine originalité. Nous nous trouvons ici en face d'une civilisation d'un facies jusqu'ici inconnu ou peu connu qui mérite de retenir notre attention. Il est possible que plusieurs types d'objets présentent des analogies avec ceux qui étaient en usage simultanément dans la Chine du sud. Faute de fouilles systématiques dans ces régions, nous ne possédons que peu de points de comparaison.

Passons rapidement en revue quelques pièces et types caractéristiques.

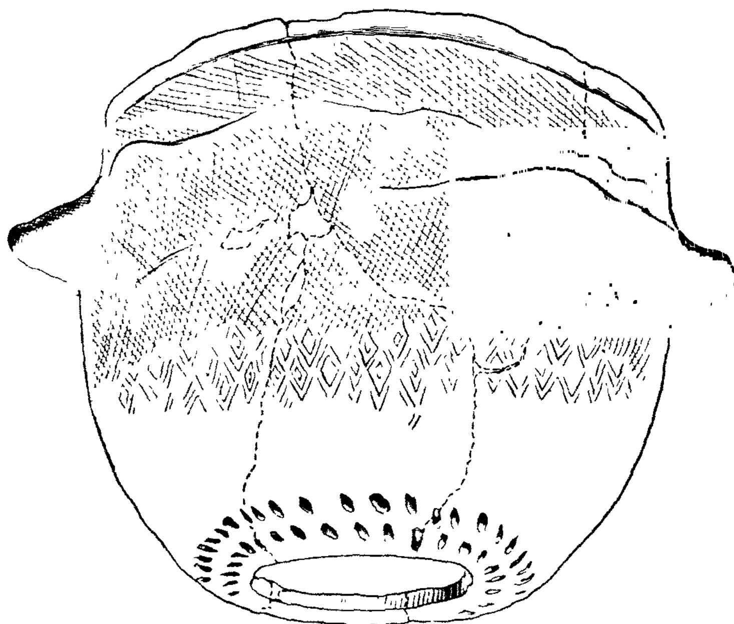


Fig. 2. — Bouilloire en terre cuite. H. o m. 20. Diamètre o m. 356. Lach-Truong (Thanh-hoa), sépulture n° 3.

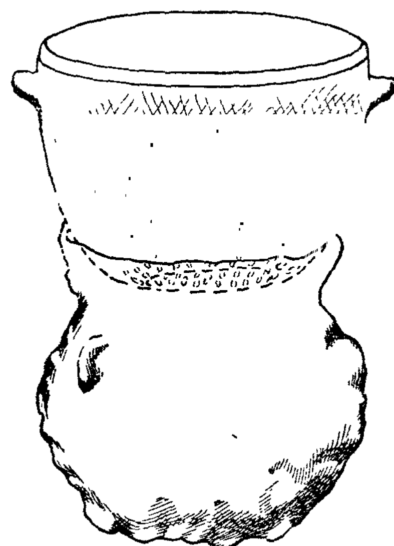


Fig. 3. — Dessin montrant comment la bouilloire devait être utilisée, placée sur un chaudron en fer

où ils ont vécu. Plus tard, la dépouille mortelle est exhumée et transportée en Chine, pour y trouver un lieu de repos définitif. Les Chinois de Cholon, près de Saïgon, pratiquent fréquemment l'exhumation.

(11) Presque toutes les sépultures contiennent des monnaies. La plupart d'entre elles n'ont pas encore été décapées et identifiées. Les monnaies du type Wou-chou paraissent néanmoins être en grande majorité.

(12) Mgr William Charles White reproduit dans son ouvrage bien connu, *Tombs of Old Lo-yang* (Kelly & Walsh Ltd., Shanghai, 1934), Pl. CXLIX : 357*a*, une plaque, trouvée à Loyang, analogue à quelques-unes de ces plaques de Lach-Truong, mais aucun « broyeur » n'y est reproduit.

1

2

3

4

5

6



1, *c*



1, *b*

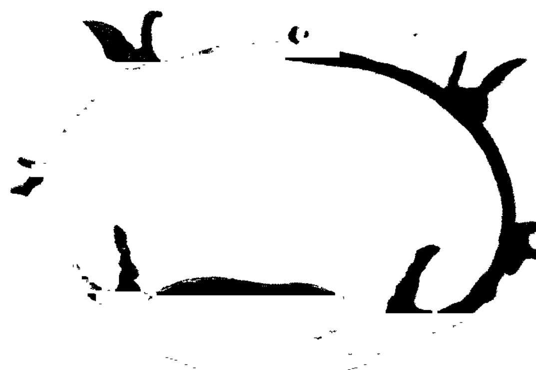




2



3



1, *a*

1, *a*. — Lampe en bronze; *b*, *c*, détails de la même. Sép. n° 5.

2. — Tripode en bronze. Sép. n° 3. — 3. Bol en bronze et sapèques agglomérées. Lach-Truong, Than-hhoa.

Céramiques.

La grande majorité des objets exhumés à Lach-Truong comporte des produits céramiques : jarres, vases, plateaux, assiettes, marmites, bols, sébiles, fragments de brûle-parfums, louches, baguettes à manger, maisons et fermes en réduction, etc. (cf. Pl. LIV, LV, LVI et fig. 2-6). Ces pièces ont en général un aspect blanchâtre ou crème, rarement tirant sur le vert ou sur le bleu. Elles sont souvent lustrées et portent presque toujours des gouttes ou bavures de vernis (13).

Aussi bien au point de vue de la forme qu'au point de vue du décor, le céramique de Lach-Truong présente certaines particularités propres à la civilisation que présente cette nécropole.

Certains vases en balustre se rapprochent de ceux qui ont été reproduits par M. O. Sirén dans son ouvrage *Histoire des Arts anciens de la Chine*, t. II (1929), Pl. 78, 85 *b*, 86, mais le pied des vases de Lach-Truong est bien plus haut, (Pl. LVII, 1). Parfois ces vases sont ornés d'une anse arquée au-dessus de l'orifice et d'une tête zoomorphe (éléphant ou sanglier) saillante (cf. *Ill. London News* du 13 juillet 1935, p. 53, à droite au milieu).

Les tripodes ornés d'une tête de coq ou de faisan du même type que celui que reproduit la Pl. LIII, 2 et fig. 8 (cf. *Ill. London News* du 13 juillet 1935, p. 53 à droite dans le haut) paraissent propres à cet art régional que nous révèle la nécropole de Lach-Truong.

Les coupes de la forme reproduite Pl. LV, 4, étaient jusqu'ici inconnues.

Le décor présente parfois un mélange de motifs chinois et de motifs « indonésiens ». C'est le cas du grand plateau Pl. LIV. Les trois poissons affrontés constituent un mo-

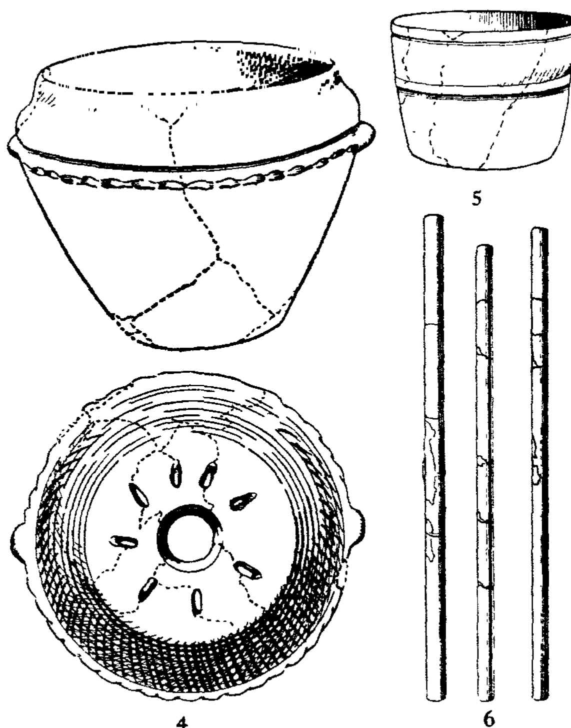


Fig. 4. — Bouilloire en terre cuite, profil et fond. H. o m. 260. Lach Truong (Thanh-hoa), sép. n° 7.
Fig. 5. — Coupe en terre cuite. H. H. o m. 047. Lach-Truong, sép. n° 1.
Fig. 6. — Baguettes à manger en terre cuite, vraisemblablement à destination funéraire. L. env. o m. 218. Lach-Truong, sép. n° 7.

(13) Selon l'opinion de M. Cœdès (communication orale), ces gouttes et bavures semblent indiquer que la céramique en question a été fabriquée exclusivement pour des motifs funéraires. Au lieu d'offrir aux défunts de la céramique entièrement vernie, il suffisait d'y appliquer quelques gouttes pour montrer la bonne volonté des survivants *(pars pro toto)*.

tif dont il faut peut-être chercher l'origine en Chine. Par contre les zones concentriques, ornées de cercles et de tangentes, sont caractéristiques pour les tambours « indonésiens ». Sur les deux fragments de vase, Pl. LV, 2*a*, *b*, nous voyons apparaître de nouveau les cercles et les tangentes. Peut-être la ligne en zig-zag et les petits cercles du plateau Pl. LV, 5 dérivent-ils de ce motif « indonésien ».

Des sébiles du type Pl. LV, 7 portent sur le fond à l'extérieur des motifs qui paraissent être des caractères chinois stylisés.

Nous avons trouvé quelques bouilloires dont le fond est intentionnellement perforé (fig.2, 4 *a*, *b*). Elles ont dû être placées sur des chaudrons en fer du même type que celui qui est reproduit Pl. LVII, 1, au premier plan à gauche (cf. fig. 3). Le chaudron était rempli d'eau que l'on faisait bouillir. L'aliment qui devait être bouilli à la vapeur a parfois dû être placé sur une natte de bambou ou sur des baguettes pour l'empêcher de tomber dans l'eau. L'*Annual Report of the Imperial Household Museums, Tôkyô & Nara, for the Year* 1933 reproduit, Pl. XII, une bouilloire analogue aux nôtres, trouvée à Oshima-mura, Minami, Katsuragi-gun, dans la préfecture de Nara au Japon.

Il est digne de remarque que les figurines en terre cuite, si fréquentes dans les sépultures de la Chine du Nord, font complètement défaut à Lach-Truong, de même que partout ailleurs en Indochine.

A proximité des sépultures de Lach-Truong, nous avons exhumé parfois des tuiles. Ce sont peut-être, comme l'a proposé M. R. Mercier, de l'École Française d'Extrême-Orient, des tuiles de toiture ayant appartenu à des pavillons qui ont pu servir à des cérémonies célébrées en l'honneur du défunt.

Voilà pour les céramiques. Passons maintenant aux bronzes.

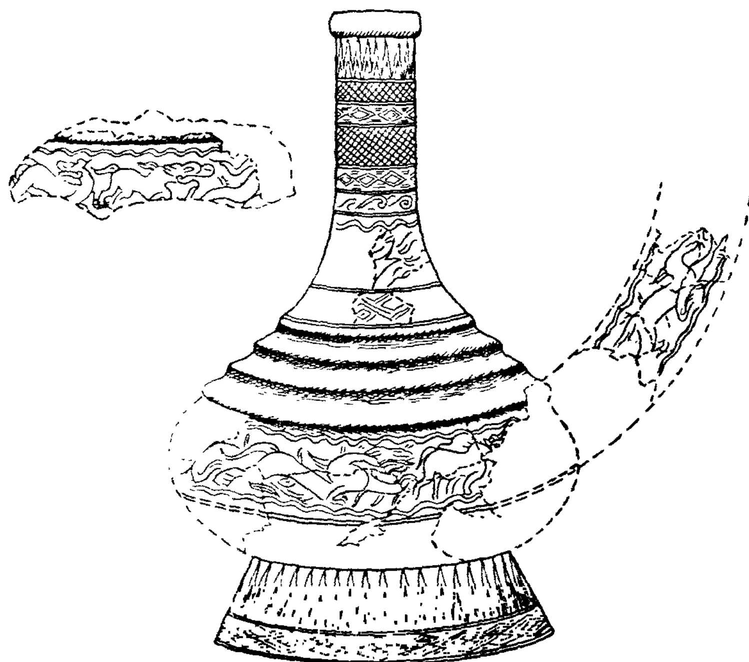
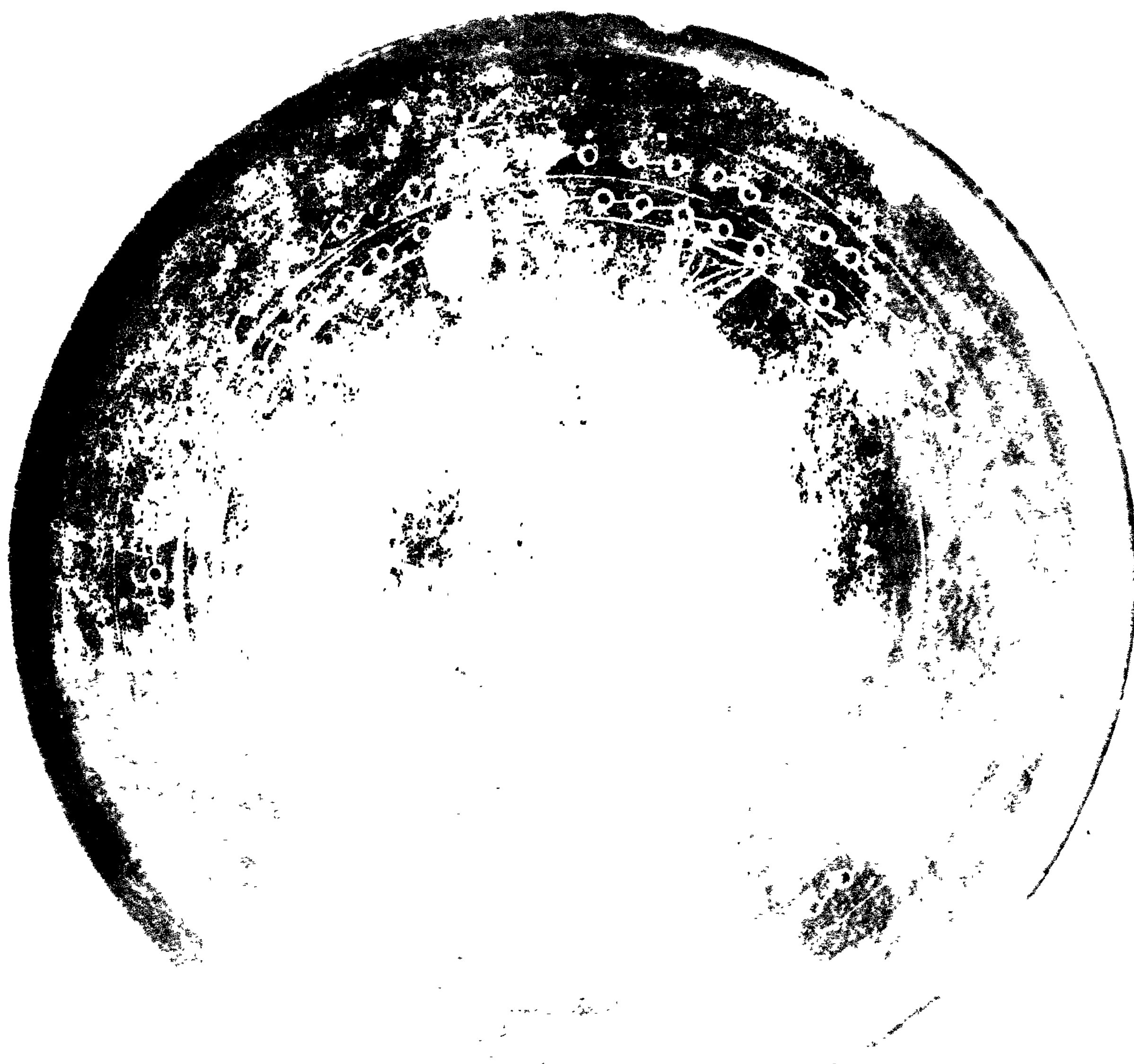


Fig. 7. — Vase en bronze. H. 0 m. 250. Lach-Truong, sép. n° 3.

Bronzes.

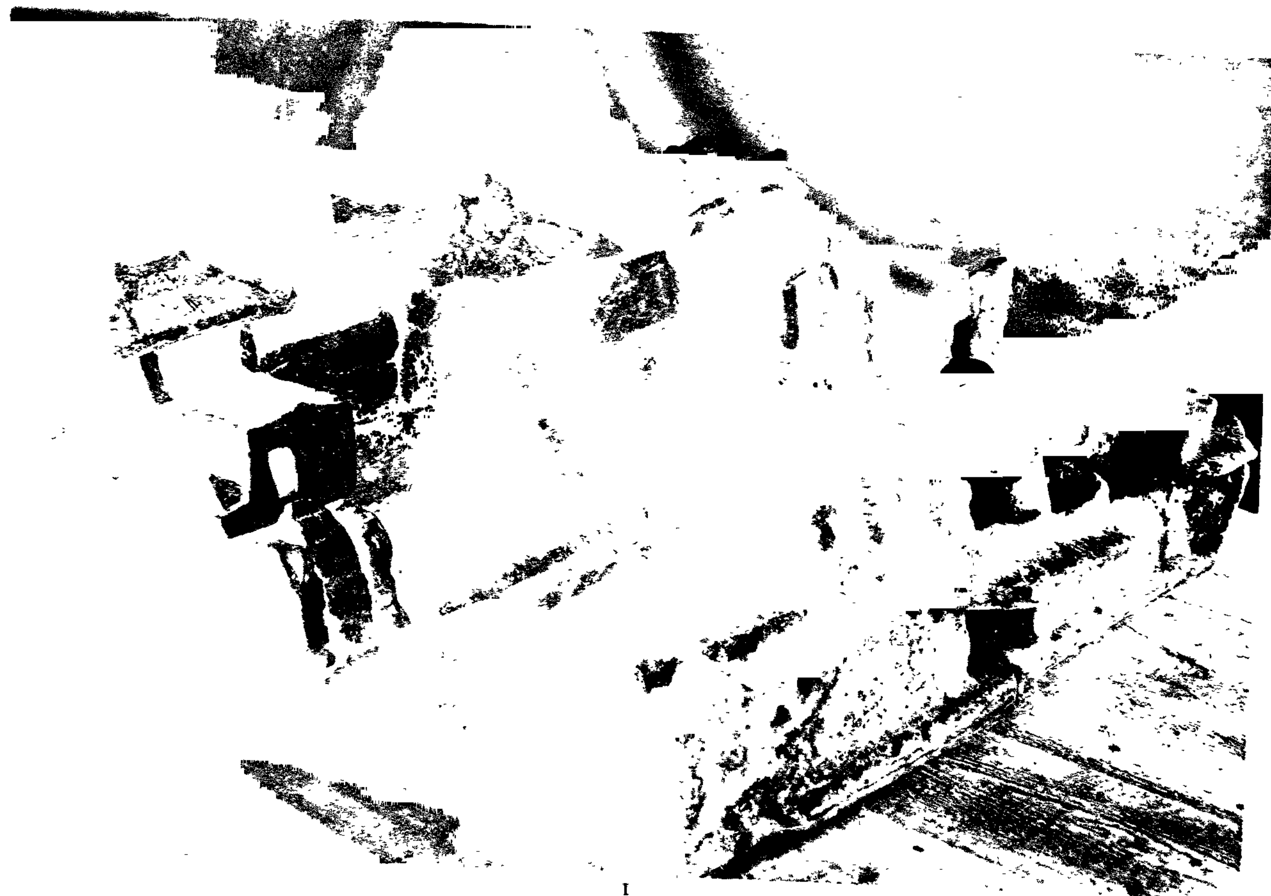
Les bronzes sont assez fréquents. Outre de très nombreuses monnaies, il y a des vases dont celui de la fig. 7 et un grand *hou* du même type que celui que M. O. Sirén reproduit dans son ouvrage *Histoire des Arts anciens de la Chine*, t. II (1929), Pl. 60. Il y a des trépieds, comme celui de la Pl. LIII, 2, des coupes (Pl. LIII, 3), des lampes (Pl. LII, 2-6 et LIII, 1), des agrafes, dont une dorée, des anneaux, des boutons dont un présen-



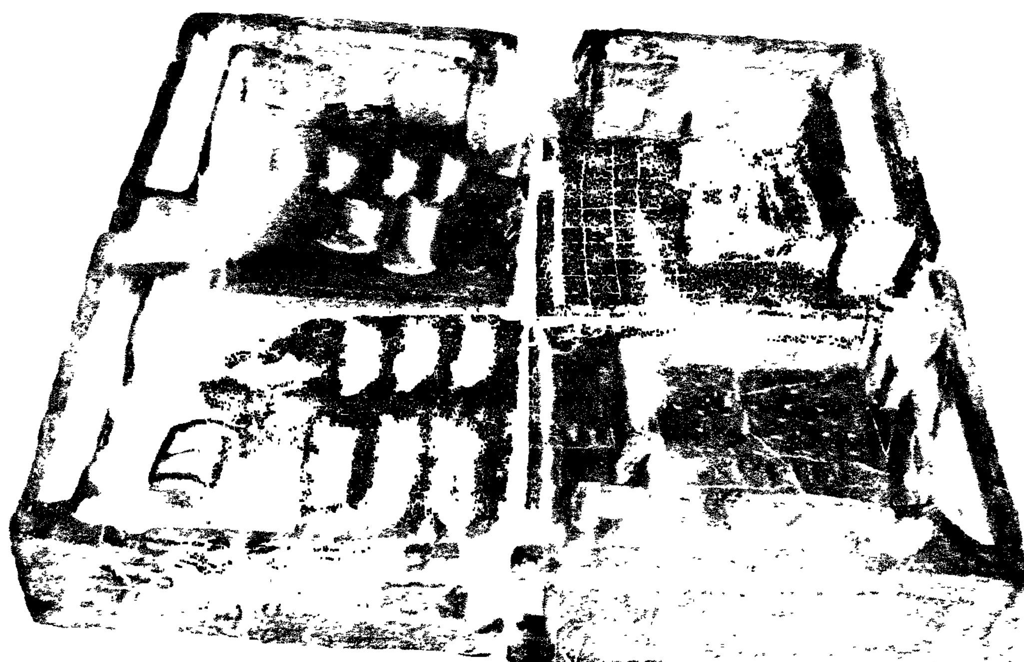
Plateau en terre cuite. Lach-Truong (Thanh-hoa), sépulture N° 1.



Céramiques, nécropole de Lach-Truong (Thanh-hoa). 1. Vase cylindrique (sép. n° 1). — 2, *a* et *b*. Fragments d'un couvercle. — 3. Coupe. — 4. Vase (sép. n° 1). — 5. Plateau (sép. n° 7). — 6. Face inférieure du grand plateau repr. Pl. LIV. — 7. Sébile portant un caractère chinois déformé (?) (sép. n° 7).



1



2

Fermes et maisons, modèles en terre cuite. Lach-Truong (Thanh-hoa).

tant des traces de laque, des garnitures, (fig. 10), deux miroirs, une cymbale (Pl. LII, 1), un oiseau (fig. 11), un magnifique lampadaire (Pl. L, LI), etc. Sur plusieurs de ces pièces, on aperçoit parfois des traces d'étoffe. Il s'agit de morceaux qui ont été imprégnés de sels métalliques.

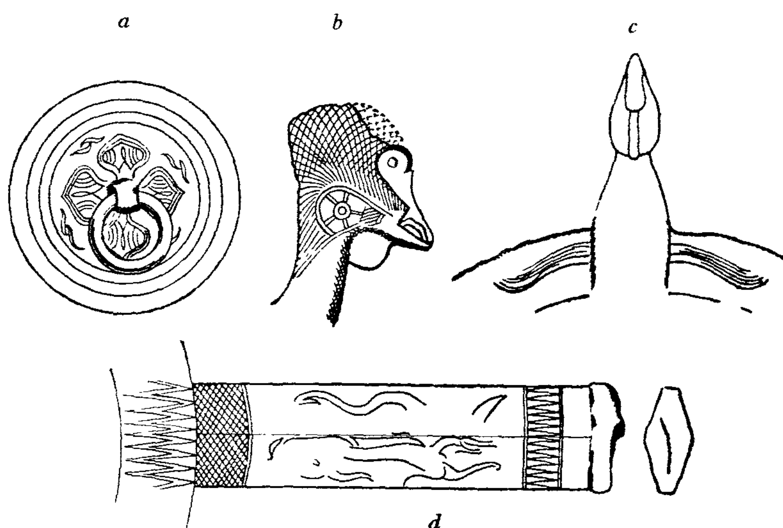


Fig. 8. — Le décor du tripode de la pl. LIII, 2.
a, le couvercle, *b*, la tête du faisan, *c*, les « ailes » du faisan, *d*, le manche.

Parmi ces objets en bronze, il en est un qui mérite tout particulièrement de retenir l'attention : le lampadaire reproduit Pl. L et LI, qui mesure 33 centimètres de haut. Nous l'avons trouvé dans une sépulture parfaitement intacte (14) (n° 3). Le lampadaire était placé, de même que le tripode Pl. LIII, 2, sous un des arceaux qui séparaient la chambre centrale d'une des antichambres. Entre ces deux objets se trouvait un grand bassin, fig. 17, contenant un bol, le tout en bronze (15). Près du lampadaire, il y avait trois lampes en bronze Pl. LII, 2, 5, 6 (la fig. 12 montre comment les lampes ont dû être disposées). La sépulture contenait en outre une grande quantité de céramique.

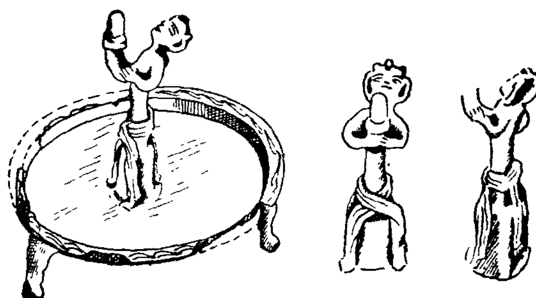


Fig. 9, *a*, *b*, *c*. Lampadaire anthropomorphe en bronze. H. o m. 10. Lach-Truong, sép. n° 3 (cf Pl. LII, 3, 4)

Comme il ressort de nos reproductions, le lampadaire figure un personnage agenouillé, présentant sur ses deux mains un plateau (Pl. L, LI).

Le personnage porte un couvre-chef qui est orné de doubles spirales en relief linéaire. Au sommet, il y a une protubérance quasi quadrangulaire et dont la partie supérieure, brisée ,fait défaut (16). Au-dessus des tempes, un bouton (en guise de perle ?) et sur le front, un « nœud ».

Les yeux sont lenticulaires, non bridés. Les arcades sourcillières sont fortement accusées. Le nez est triangulaire avec arête nasale concave. La bouche est fermée. La lèvre inférieure est très épaisse. Des commissures des lèvres sort — des deux côtés — un

(14) La construction en briques (avant les fouilles) est reproduite dans *Ill. London News* du 13 juillet 1935, p. 54 (à gauche, dans le bas).

(15) Au fond du bassin, des traces de bois.

(16) Malheureusement cette partie a été perdue pendant les travaux de décapage. C'est également le cas de quelques parties du rebord du plateau (cf. Pl. LI 2, 3).

bourrelet terminé en pointe et dont on ne peut dire au juste si c'est une moustache. Au menton, un bourrelet de barbe divisé au milieu. Les oreilles, qui ont la forme d'un C, portent chacune un anneau circulaire. Au-dessous du cou, une collerette. Sur chacun des bras, un bracelet. La taille est relativement mince par rapport au ventre piriforme et quelque peu obèse. Autour du ventre, une ceinture ornée de motifs décoratifs évoquant l'idée de marguerites. Par devant, des deux côtés, descendent de la ceinture deux rubans. Par derrière, au milieu, descend entre les jambes un « pagne » — un slip diraient nos contemporains — orné des mêmes motifs que la ceinture. Entre les jambes, un tablier uni. Au dos et sur la partie supérieure des bras un petit personnage qui tient entre ses mains un cylindre dans lequel est fixée une tige tressée, en forme de S. A peu près au milieu de chacune de ces trois tiges est accroupi un personnage en position d'orant. Sur chaque genou et sur les hanches se trouve un petit personnage. Ceux qui sont accroupis sur la jambe droite semblent être des joueurs de flûte, les deux autres des orants. A l'extrémité de chacune des trois tiges a été fixée, comme nous venons de le dire, une lampe (cf. fig. 12).

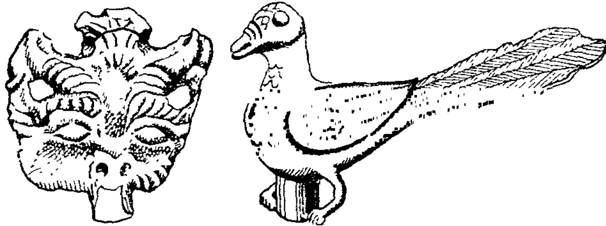


Fig. 10. — Masque de *t'ao-t'ie* en bronze doré (garniture) H. 22 mm. Lach-Truong, sép. nº 1.
Fig. 11. — Oiseau en bronze. L. 150 mm. Lach-Truong, sép. nº 4.

Il existe dans la collection David-Weill un bronze reproduisant un personnage agenouillé qui présente certaines affinités avec celui que nous venons de décrire. D'autre part Mgr White a publié quelques figurines trouvées à Lo-yang, reproduisant des personnages agenouillés. Mais celles-ci présentent moins d'affinités avec les personnages de Lach-Truong.

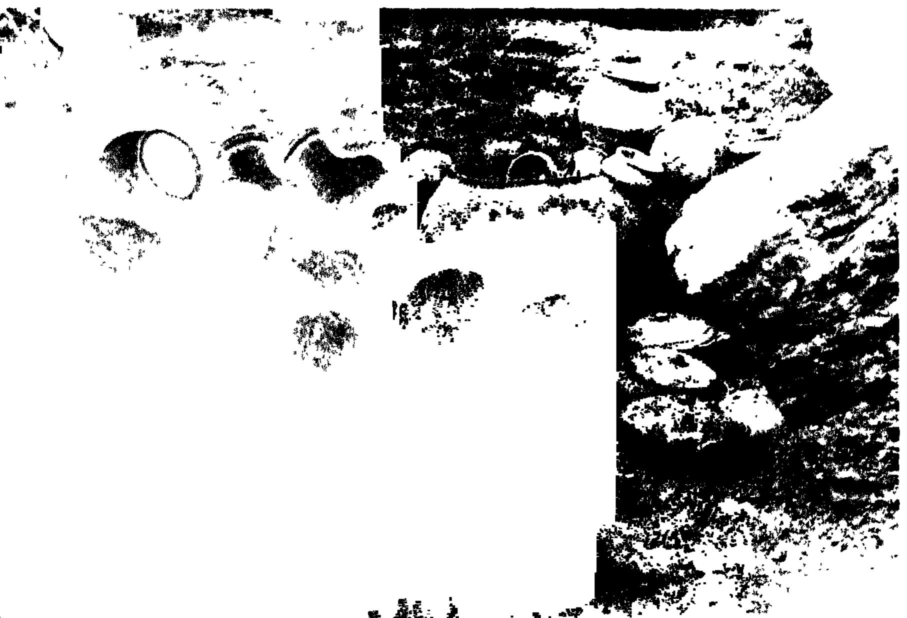
Notre lampadaire est vraisemblablement d'origine chinoise, mais le personnage n'est pas chinois. Il est possible qu'il reproduise un domestique ou un prisonnier, mais de quel pays ? La question reste encore ouverte. Nous espérons y revenir ultérieurement.



Fig. 12. — Essai de reconstitution du lampadaire (Pl. L, LI).
Fig. 13-14. — Détails du décor des lampes aviformes du même type que celle de la Pl. LII, 2, 6

Fer.

Comme je viens de le dire nous avons trouvé à Lach-Truong, outre des objets céramiques et des bronzes, un certain nombre d'objets en fer. Ils sont relativement



1



2



3



4



5

1. La sépulture n° 4, Lach-Truong : objets *in situ*. — 2, 3. Briques (claveaux). Lach Truong, sép. n° 12.
4. — La sépulture n° 1, Lach Truong. — 5. La sépulture n° 4 après dégagement.

peu nombreux et je ne cite ici que deux chaudrons du même type que celui de la fig. 3, un grand sabre à pommeau annulaire (fig. 18), une lampe, et quelques objets de destination inconnue.

Objets en matières diverses.

Il nous reste à signaler la trouvaille de quelques tablettes carrées ou circulaires en roche grisâtre, sur lequelles adhèrent des matières noirâtres et rouges qui n'ont pas encore été analysées. Ces tablettes, dont la destination est inconnue, étaient en général accompagnées de petits broyeurs coniques ou pyramidaux également en roche grisâtre. Des tablettes analogues ont été trouvées à Lo-yang (18).

Nous avons aussi trouvé des perles en verre, en cornaline, en ambre (19) quelques anneaux en jade, etc.

En résumé, les fouilles de Lach-Truong confirment l'existence dans l'Annam d'une ancienne civilisation d'affinités indonésiennes que la culture chinoise vint recouvrir sans la détruire. La coexistence, dans les mêmes tombes, d'objets purement chinois et d'objets d'affinités indonésiennes montre à quel point la contamination entre la culture indigène et la civilisation de la Chine des Han était déjà avancée quand débute l'histoire indochinoise.

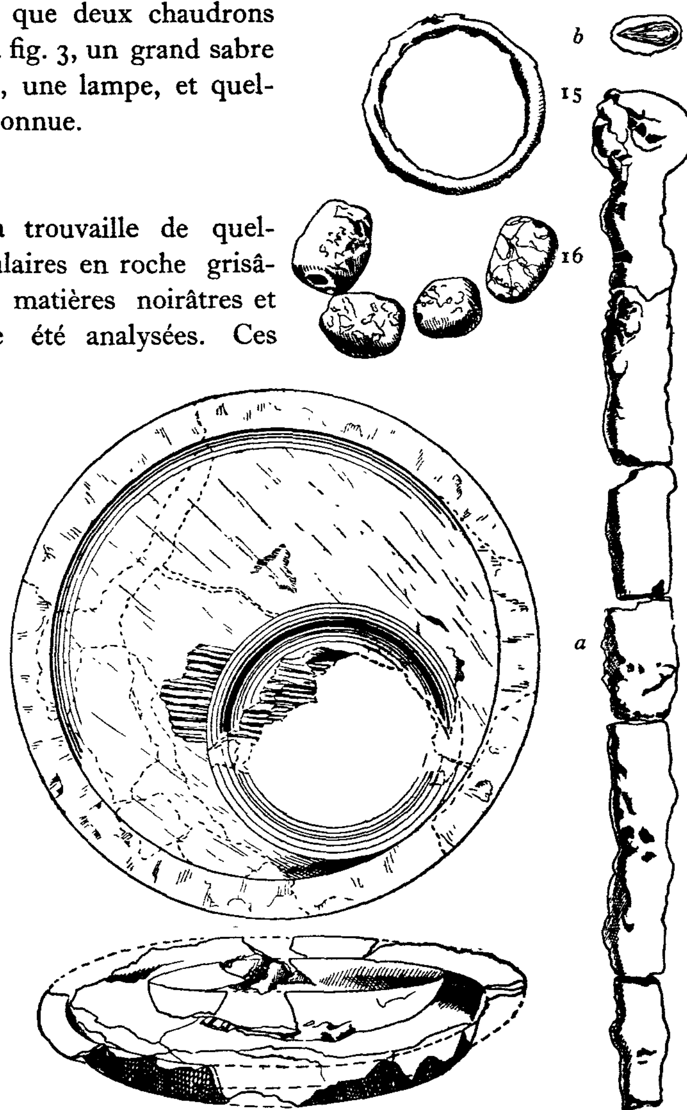


Fig. 15 et 16. — Perles d'ambre et anneau de bronze découverts ensemble. Lach-Truong, sép. n° 1.

Fig. 17, *a*, *b*. — Bassin et coupe en bronze, vus de dessus et de profil. Diam. 0 m. 37 et 0 m. 17 respectivement. Entre la coupe et le bassin des vestiges de bois. Les objets étaient placés entre le lampadaire de la pl. LII et le tripode de la pl. LIII,2, dans la sép. n° 3 de Lach-Truong

Fig. 18. — *a*, Sabre à pommeau annulaire. Fer. Long. actuelle 0 m. 62 *b*. Section du même. Lach-Truong, sép. n° 3.

(A suivre)

O. JANSÉ.

(17) *Op. cit.*, Pl. LXXVIII sqq.

(18) W. C. WHITE, *op. cit.*, Pl. CXLIX : 357*a*.

(19) Je suis redevable à M. J. Orcel, sous-directeur du Laboratoire de Minéralogie au Musée d'Histoire Naturelle, Paris, d'avoir déterminé la matière. L'ambre n'existe pas, à notre connaissance, en Indochine française. Peut-être a-t-il été introduit de Birmanie.

(20) Cf. W. C. WHITE, *op. cit.*, Pl. CXLIX : 358, *a*.

Hsia Kuei and Motonobu

It is a well known fact that Motonobu worked in the style of Hsia Kuei. In support of this thesis we have only to turn to the *Tansei wakagi shū* by Kano Ikkei. Here it says of Motonobu that in figures, flowers, trees, birds and animals he studied Ma Yüan. In landscape he followed Hsia Kuei. This testimony is repeated in the *Honchō Gashi*: " in general the landscapes which Motonobu studied were those of Ma Yüan, Hsia Kuei, Mu-ch'i and Yü-chien, together with the thick coloring of Shun-chü (Ch'ien Hsüan) and Tsŭ-chao (Sheng Mou). His figures followed those of Ma Yüan, Hsia Kuei, Liang K'ai and Yen Hui." These comments are slightly contradictory. Perhaps the former is more correct in indicating that in figures Motonobu followed Ma Yüan as Hsia Kuei figures do not seem to have survived, while the latter is more specialized about landscape, revealing a variety of techniques, a criticism that is justified by the paintings at Reiunin where landscapes by Motonobu are quite obviously conceived in different styles. But it is regrettable that neither of these old art histories specify what particular Chinese originals or supposed originals Motonobu copied.

In this connection it is interesting to note the definite relation between the Motonobu landscapes in the collection of Prince Mōri Motoaki and the landscape scroll attributed to Hsia Kuei in the collection of Marquis Asano. The Mōri landscapes, originally painted in ink on silk, are now mounted as a pair of screens. Only ten of the twelve panels are illustrated in *Motonobu Gashū*, vol. II (1), but there is enough material shown on which to be certain of his dependence on a Hsia Kuei design. In this book the Prince Mōri landscape screens are spoken of as equally great with the forty-nine paintings by Motonobu at Reiunin (2). Fenollosa (3) also mentions these as " typical ink *shin* (i.e. stiff stroke) landscapes of Motonobu."

However, the interest of these paintings here is that they repeat designs attributed to Hsia Kuei. Figures 1-4 (Pl. LVIII, LIX) are panels from the Prince Mōri screens. Figure 5 (Pl. LX) is a landscape attributed to Hsia Kuei in the collection of Marquis Asano. Figures 6-9 (Pl. LXI, LXII) are parts of a landscape scroll in the National Museum, Peking, also attributed to Hsia Kuei. A glance at the lower parts of figures 3 and 4 as compared to figure 5 will suffice to show that for a part of his vertical design Motonobu is dependent on the horizontal composition of the Marquis Asano landscape. If there should be any doubt as to this relationship, it must be dispelled by comparing figures 1 and 6 or figures 2 and 8. In other words, for the bridge and

(1) *Motonobu Gashū*, edited by Tajima Shiichi, published by Shimbi Shoin, 1903.
(2) V. *Motonobu Gashū*.
(3) Ernest F. Fenollosa, *Epochs of Chinese and Japanese Art*. 1921 edition, vol. II, p. 97.

Fig. 1.

Fig. 2.

Landscapes, attributed to Motonobu. *Collection of Prince Mori Motoaki*



Fig. 3

Fig. 4

Landscapes, attributed to Motonobu. *Collection of Prince Mori Motoaki.*



Fig. 5.



Fig. 10.

5. Landscape, attributed to Hsia Kuei. *Collection of Marquis Asano.*

10. Landscape, attributed to Hsia Kuei. *Collection of Mr. Gejô Masao.*

parallel huts Motonobu is closely following the Asano version, while for the rest of his composition he adheres to the Peking version. This raises many problems.

The Asano Hsia Kuei has been published many times. It appears first in the *Asano Kōshaku Kahō Kaifu* (4), A Record of the Family Treasures of Marquis Asano. The *Kokka* magazine (5) publishes it in its 385th number. Here it is spoken of as attributed to Hsia Kuei only, as representing his style even through it may not be by his hand.

In *Nihonga Taisei* (6), vol. 50, both the Marquis Asano and the Peking versions are published. The relation between them is noted and in the text by Iitsuka Beiu the Marquis Asano version is regarded as the better of the two and it is said that some scholars doubt the genuineness of the Peking version. The title of the Peking scroll which is here ascribed to the Ku Kung Museum is "Valley and Mountain Views". But by far the most important article on these two Hsia Kuei versions is written by Wakimoto Sokurō in the *Bijutsu Kenkyū* (7), n° XXI, the English title for which is " Landscape attributed to Hsia Kuei in Marquis Asano's Collection". Mr. Wakimoto makes two points about the scroll which call for further comment. First, that in the time of Tsunenobu (1636-1713) it was one of a pair, and second, that it repeats a part of a long landscape scroll attributed to Hsia Kuei and called Valley and Mountain Views (8).

About this first point he says that on seeing the box in which the painting was kept there was a certificate sealed by Yōboku, i.e. Tsunenobu, which said: "Landscape, the right one, by Hsia Kuei". Hence it is certain that in his time there must have been a left part. Mr. Wakimoto also illustrates a rough copy of the Marquis Asano version which was made by Tanyū (1602-74). This copy he shows is valuable because it claims to be a copy from Shūbun. Mr. Wakimoto himself believes in such a Japanese attribution for the Asano scroll, but would see in it traces of the style of Geiami, Keishoki or Senka rather than of Shūbun. With this opinion I should heartily agree.

One of the interesting details in the Asano version is the placing of two rows of parallel huts on the left side of the picture and both have, as Mr. Wakimoto points out, flags on poles, a Chinese convention for inns. But to have two flag poles, hence two inns working in close competition, is a scheme of thought quite foreign to the trend of Sung idealism. This point alone must be convincing for a non-Chinese authorship of the Asano version. It must be noted that the Motonobu screen painting in this part takes away one of the flag poles as though realization of the orthodox Sung philosophy had affected him. A wine shop as a symbol of a sage's thirst is compatible with an idealized landscape world, whereas two rival shops bespeak the commonplace life which the landscape idealist sought to escape from.

An attempt to find other paintings which depict a non-Chinese or a misunderstood

(4) *Asano Kōshaku Kahō Kaifu*, edited by Wada Mikio, published by Seigei Shuppan Gōshi Kaisha, 1918.
(5) *Kokka*.
(6) *Nihonga Taisei*, edited and published by Tōbō Shoin, 1933, p. 17 and plates 21 and 29-32.
(7) *Bijutsu Kenkyū*.
(8) Mr. WAKIMOTO says that the Hsia Kuei scroll illustrated in OSVALD SIRÉN's *History of Early Chinese Painting* is there called Ch'ang Chiang Wan Li or the River of Ten Thousand *li*. Mr. SIRÉN is perhaps confusing in not giving a title to the landscape scroll which he illustrates. It is the Valley and Mountain Views. He refers to the Ch'ang Chiang Wan Li scroll only for comparison.

attitude towards this particular problem reveals discouragingly few examples. In the 277th number of *Kokka* magazine is a kakemono painting of a landscape subject in part of which this tell-tale pair of flags appears. The painting is ascribed to the school of Keishoki, a fact which substantiates Mr. Wakimoto's attribution of the Asano version of the Hsia Kuei scroll to Geiami or his school.

Other examples of the two flag arrangement occur in some of the works of Sesshū, such as in the pair of landscape screens in the collection of Marquis Kuroda (9) or in the " long scroll" in Prince Mōri's collection. Here the usage seems slightly different. In the screens there are so many flags that the whole atmosphere of the painting becomes tinged with realism. It seems like a view of an actual village rather than the building up of a landscape created in relation to rather precious idealistic standards. In the famous scroll painting the two flags again seem incidental to a coast scene. Perhaps the easiest explanation for their presence would be to say that in the age of Sesshū and of Keishoki the zest for Chinese things was more inspired by Zen philosophy and original works of art than by Chinese literary sources. It is not until the Kano and Motonobu come to power that the full idealization of Chinese landscape art of the Sung period is accomplished.

It is worth while also to draw attention to the fact that a Hsia Kuei painting in the collection of Mr. Gejō Masao (10) repeats another section of the Peking version. Figure 10 (Pl. LX) which illustrates the Gejō scroll can be compared with the similar part, figure 7, of the Peking version. An interesting feature is that the height of the Gejō and Asano versions is given as almost exactly seventeen inches for each. Does it not seem possible that this other section (11) may be a candidate for the " left " scroll which existed in the time of Tsunenobu? It may be objected that the Peking scroll shows the Gejō scene somewhat to the right of the Asano scene. As the Gejō part is largely background while the Asano part is largely foreground, it is quite impossible, judging from reproductions only, to say whether the two sections were drawn by the same hand. It is necessary that at some time a still different version of this Hsia Kuei scroll must have existed for these separate scenes to have been made. It is further a possibility that when knowledge of the complete scroll was lost the proper right and left order for the Asano and Gejō versions may have got mixed. The answer cannot be had without access to the originals. Let it suffice here to point out the singularity of two scroll sections of equal height both attributed to Hsia Kuei existing independently (12).

We have wandered far from the relation of Motonobu to Hsia Kuei. The first fact that stands out is that Motonobu is copying from the Asano version. When we compare the Asano and Peking scrolls, we are undoubtedly correct in believing that

(9) *Sesshū Gashū* edited by Tajima Shiichi, Shimbi Shoin, 1909.

(10) *Masterpieces Selected from the Fine Arts of the Far East*, vol. VIII, pl. LX, published by Shimbi Shoin, 1910.

(11) A part of this is illustrated in FENOLLOSA, *Epochs*, 1921 edition, vol. II, p. 42.

(12) The popularity of the Peking scroll is attested to by other copies such as one in the Metropolitan Museum of Art and by another one once attributed to Ma Yüan in the Freer Gallery of Art. In the Museum of Fine Arts at Boston is a copy of the Asano Version. None of these copies, however, can be compared in artistic quality to the paintings mentioned above.

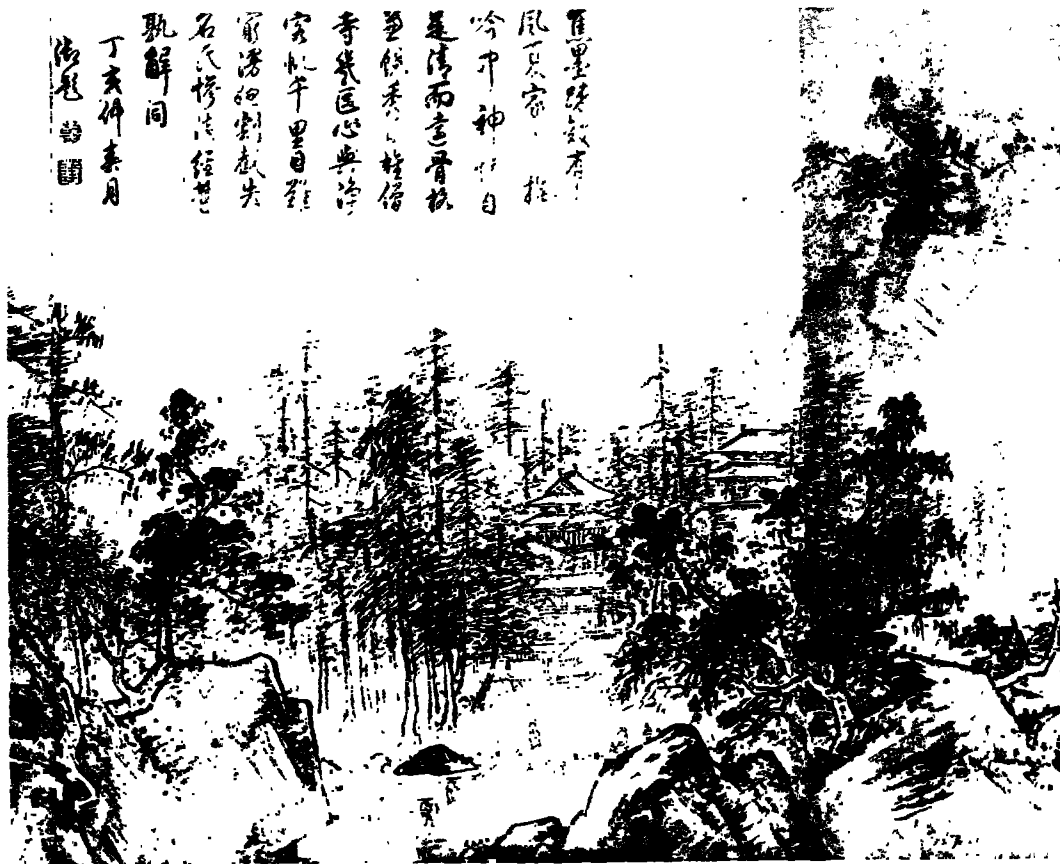


Fig. 6



Fig. 7

Parts of a landscape scroll attributed to Hsia Kuei. *National Museum, Peking.*



Fig. 8



Fig. 9

Parts of a landscape scroll attributed to Hsia Kuei. *National Museum, Peking.*

the Asano scroll has the more concentrated design of the two, that the addition of a second row of houses by the water's front crowds the composition and would not be so appropriate in an original scroll form of design, hence that the Asano version shows characteristics of being a copy. Motonobu, however, copies these two parallel rows of houses and improves upon the design by omitting the second flagpole. In the scene where he shows the pavillion on the bridge he is almost completely free from the Hsia Kuei design.

Unfortunately none of the ten panels of the Prince Mōri set which are illustrated in the *Motonobu Gashū* show that portion of the Hsia Kuei scroll which is represented in the Gejō version.

What on the other hand are we going to say about other scenes where Motonobu has copied Hsia Kuei? For instance by comparison with the Peking scroll we know that the scene of men crossing a bridge before a temple or the scene of a hut enclosed by bamboos beneath a towering precipice are parts of the Hsia Kuei scroll. These scenes permit us to believe that in Motonobu's time there must have existed in Japan a complete version of this Hsia Kuei landscape. The question arises as to whether Motonobu copied from a scroll of which the Asano and Gejō sections are but excerpts or whether he may have copied from an original of which these in turn are but copies. There is not sufficient evidence remaining to help form any definite answer. It is, however, interesting that the version in Peking is followed by the two other copies in the Metropolitan Museum and in the Freer Gallery in having but a single row of huts to the left of the pavillion bridge. The parallel row in the Japanese copy is non-Chinese in sentiment. Since Motonobu follows this, it seems probable that he got his ideas for the Prince Mōri paintings from the Asano version itself which at that time may have existed as a complete scroll.

ROBERT J. PAINE, Jr.

Associate,
Department of Asiatic Art
Museum of Fine Arts, Boston.

Quelques notes sur l'évolution du pilastre dans l'art d'Angkor

Persuadés que l'association de l'épigraphie et de l'étude de l'évolution de l'art pourra établir avec un maximum de sécurité la chronologie des monuments khmèrs, M. Stern, et nous-même à sa suite, avons entrepris une observation détaillée de la décoration dans l'art angkorien. En effet, lorsque la décoration d'un monument, ou seulement d'un fragment sculpté, offre des caractéristiques identiques à celles d'un édifice daté avec précision par un texte épigraphique, on est en droit de conclure que



FIG. 1. — Crosses à bagues et lotus bleus. Remplissent toute la largeur.



FIG. 2. — Crosses à bagues sans lotus bleus. Remplissent toute la largeur.



FIG. 3. — Crosses sans bagues, sans lotus bleus. Remplissent toute la largeur.

le monument ou le fragment en question est approximativement contemporain de cet édifice. Nous établissons une filiation dont il appartient à l'épigraphie de fixer et de multiplier les points de repère.

M. Stern a donc étudié minutieusement l'évolution du linteau (*R. A. A.* VIII, 4) et de la colonnette khmers; de notre côté, nous avons étudié l'évolution du fronton (*Indian Art and Letters*, VII, 2) et des pilastres. Nos recherches respectives ont abouti

à des résultats concordants. En marge des principales lignes d'évolution, propres à ces divers motifs, nous avons pu établir entre eux un grand nombre de correspondances dans le traitement de beaucoup de détails ornementaux qui, à des époques déterminées, apparaissent, abondent, s'altèrent ou disparaissent dans toute la décoration.

Nous n'apportons pas ici l'exposé complet de l'évolution des décors de pilastres; nous nous réservons de publier plus tard cette étude longue et minutieuse; nous voudrions simplement en donner un très rapide aperçu. Nous choisirons donc seulement les deux décors les plus fréquemment employés : le décor de rinceaux et le décor de chevrons. Loin d'entrer, pour chacun d'eux, dans tous les détails que nous avons pu observer, nous préciserons seulement quelques points essentiels dont les transformations nous paraissent particulièrement claires et propres à déterminer les étapes d'une évolution. Bref, d'une étude aux multiples facettes, nous ne donnons aujourd'hui qu'un schéma volontairement simplifié.

PILASTRES DÉCORÉS DE RINCEAUX. — Les pilastres ornés de rinceaux peuvent tout d'abord se diviser en deux catégories distinctes qui se succèdent chronologiquement :



FIG. 4. — Crosses à bagues. Ne remplissent plus toute la largeur.



FIG. 5. — Crosses sans bagues. Ne remplissent pas la largeur; incisions profondes.



FIG. 6. — Crosses sans bagues. Ne remplissent pas la largeur; traitées en rubans plats.

A. — Les crosses de feuillage remplissent toute la largeur comprise entre les deux moulures qui, verticalement, bordent le pilastre (fig. 1, 2, 3, pl. LXIII, 1, LXIV, 14).

B. — Les crosses ne remplissent pas toute cette largeur et l'espace ainsi laissé vide est comblé latéralement par l'adjonction de feuilles rampantes (fig. 4, 5, 6, pl. LXIII, 5, 6, *b*, *c*, pl. LXV, 10).

La disposition A correspond approximativement aux IXe et Xe siècles; la disposition B

aux XIe et XIIe siècles. Entre le milieu du Xe et le milieu du XIe siècle, période de transition, il semble que l'on puisse rencontrer les deux formes, mais le type B tend à se généraliser.

A ces deux divisions principales deux autres correspondent, qui leur sont sensiblement synchroniques :

A' — Chaque crosse est encerclée par une bague hors de laquelle elle semble s'épanouir (fig. 1, 2, LXIII 1, LXIV 2).

B' — Les bagues ont disparu (fig. 5, 6, Pl. LXIII, 5, 6).

Le type A' se rencontre couramment au IXe et au Xe siècles. B' est le type du milieu du XIe siècle et de tout le XIIe siècle.

Les figures 3 et 4 représentent la transition entre ces diverses formes (milieu du Xe et XIe siècle). Dans la fig. 3, la bague a disparu, mais les crosses remplissent encore exactement la largeur du panneau. Dans la fig. 4 (voir aussi pl. LXV, 10) au contraire, les bagues existent encore, mais les crosses ne remplissent plus la largeur du panneau. C'est seulement au milieu du XIe siècle (fig. 5, pl. LXIII, 5) que le type des crosses sans bagues et ne remplissant pas la largeur du panneau semble se fixer. (1)

Ces observations générales permettent déjà de dater les pilastres à un siècle et demi près. On peut encore diviser chacun de ces types en plusieurs catégories.

Au IXe siècle et, semble-t-il, dans la première partie du Xe, l'intervalle compris entre les courbes des crosses est occupé par un lotus bleu (fig. 1, pl. LXIII, 1). Cette fleur, très abondante dans la décoration des monuments khmèrs du IXe siècle, disparaît progressivement au cours des siècles suivants; elle semble abandonner définitivement les rinceaux des pilastres dans la deuxième partie du Xe siècle (fig. 2 et suiv.).

Les rinceaux tardifs (milieu du XIe, XIIe et début du XIIIe siècle) se distinguent les uns des autres par leur modelé. Au milieu du XIe siècle les crosses (fig. 5, pl. LXIII) sont profondément modelées et fouillées, elles portent d'étroites et longues incisions. Les rinceaux du XIIe siècle (fig. 6, pl. LXIII), beaucoup moins travaillés, sont dépouillés au point de n'être plus qu'une succession de tiges plates, bien différentes des opulentes crosses de feuillage des époques précédentes.

Toutes les observations que nous venons d'exposer peuvent être résumées comme suit :

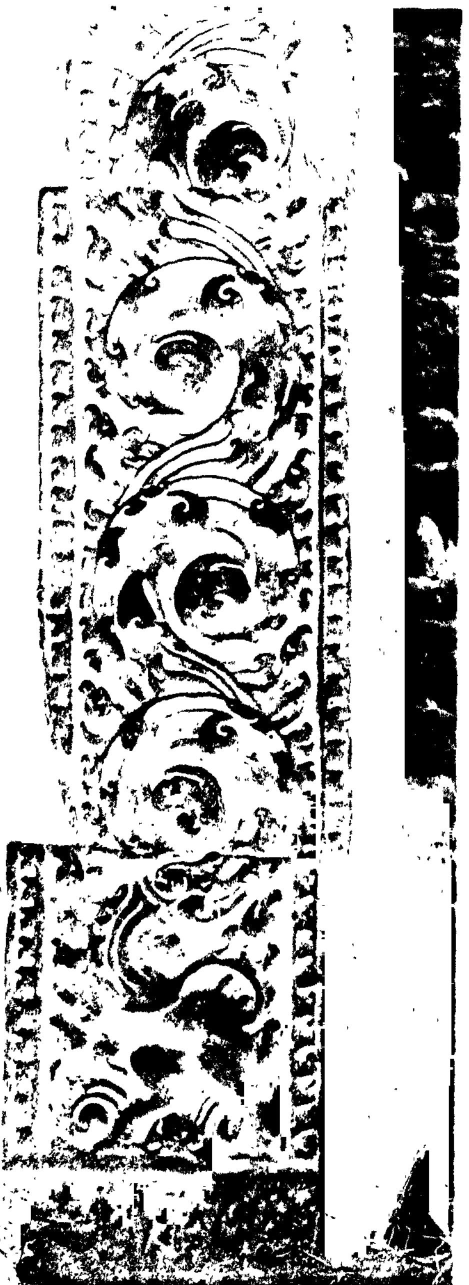
FIG. 7. — Au centre de chaque chevron, personnage sous arc. Lotus bleus à droite et à gauche.

(1) Au Palais royal d'Angkor Thom (premières années du XIe siècle), on trouve à la fois des crosses baguées ne remplissant pas toute la largeur du pilastre et, pour la dernière fois peut-être, des crosses à bagues remplissant toute la largeur du pilastre.



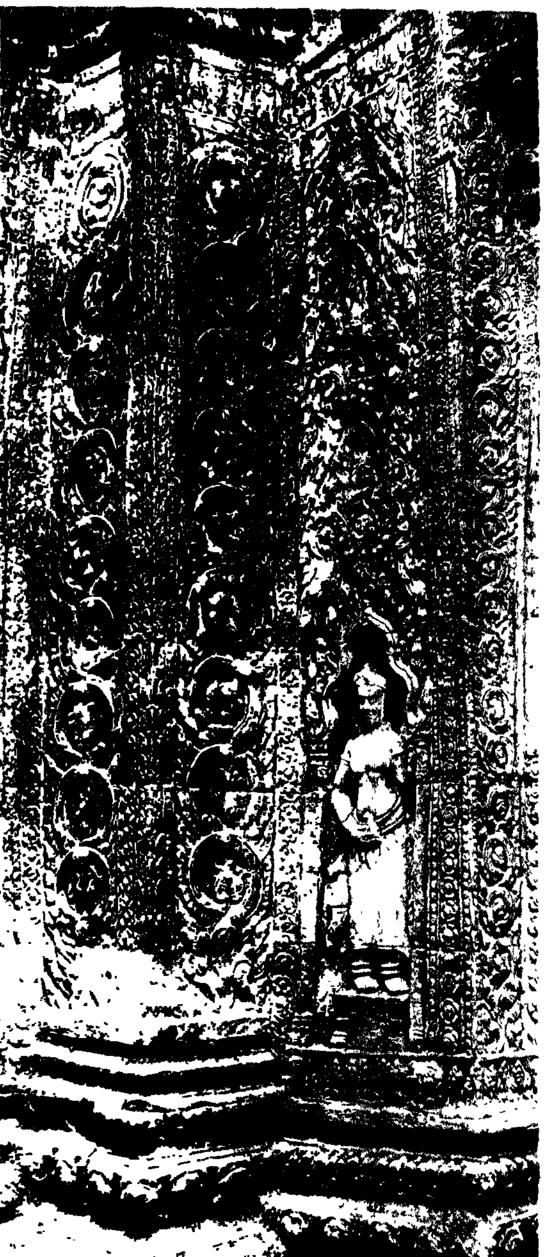
1

Pràḥ Kō, IXe siècle.



5

Pràsàt Khnà, milieu du XIe siècle.



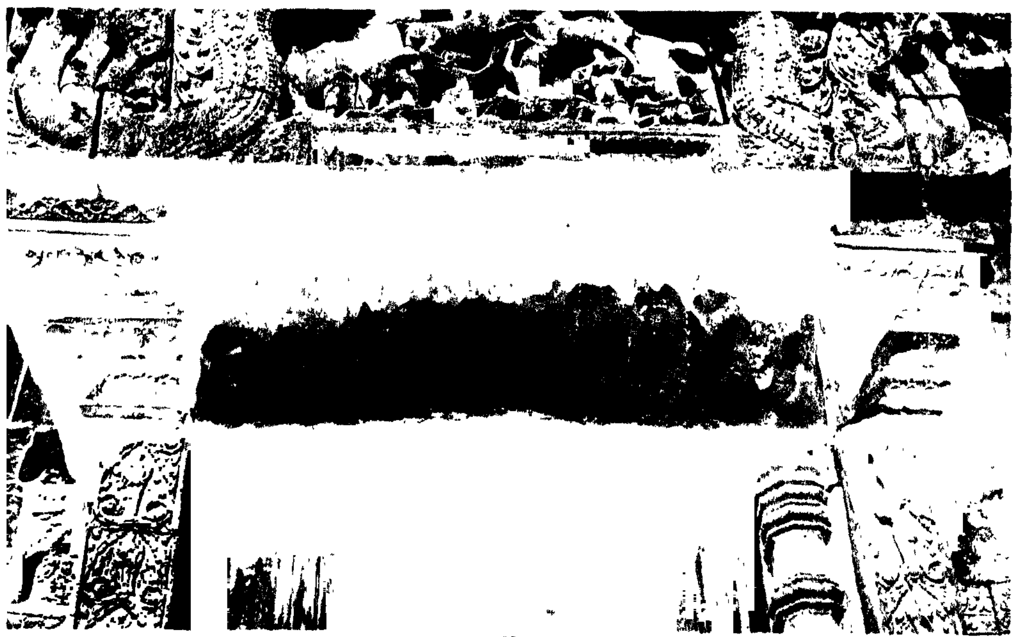
6

Tà Prohm d'Angkor, XIIe siècle.


Fig. 2 et 14


Fig. 7


Fig. 9


Fig. 11

2 et 14. — Banteay Srei, fin du xe s. 7 et 9. — Lolei ou Roluos, IXe s.

11. — Çau Say Tevada, fronton latéral du gopura Est, face Sud.

IXe siècle et première partie du Xe : les crosses remplissent toute la largeur du panneau et comportent à la fois une bague et un lotus bleu.

Deuxième partie du Xe siècle : le lotus bleu a disparu, les crosses comportent ou ne comportent pas de bague mais remplissent généralement toute la largeur du panneau.

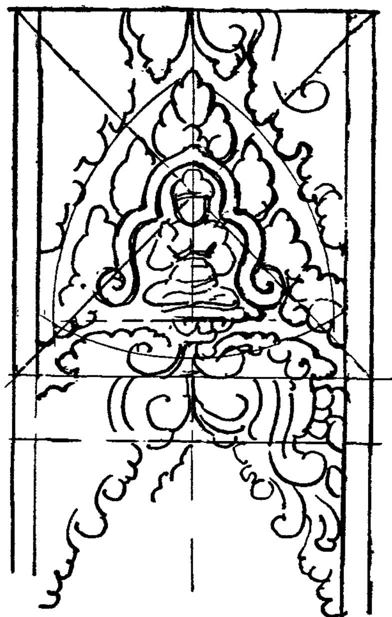


FIG. 8. — Personnage sous arc sans lotus bleu.

Début du XIe siècle : les crosses comportent ou ne comportent pas de bague, mais tendent à ne plus remplir le panneau.

Milieu du XIe siècle : les crosses ne remplissent plus le panneau, ne comportent pas de bague et sont profondément ciselées.

XIIe siècle et début du XIIIe : les crosses ne remplissent pas le panneau, ne comportent pas de bague mais, beaucoup moins modelées, sont bientôt réduites à n'être plus que de simples tiges plates.

Sans doute, un tableau aussi schématique est forcément arbitraire et comporte quelques exceptions isolées. Il serait trop long de les enregistrer ici, mais nous croyons les avoir presque toutes dépistées et expliquées. Nous nous arrêtons donc aujourd'hui aux larges divisions que nous venons de poser et qui s'appliquent à un très grand nombre de monuments parmi lesquels certains seulement sont datés par un texte épigraphique.

***

PILASTRES DÉCORÉS DE CHEVRONS. — Ces pilastres doivent, eux aussi, être tout d'abord divisés en deux catégories principales qui se succèdent chronologiquement :

A. — Le centre de chacun des chevrons est constitué par un arc polylobé (fig. 7, 8, 9, pl. LXIV, 7, 9, LXV, 8). A de très rares exceptions près ce type est caractéristique des IXe et Xe siècles.

B. — Le centre de chaque chevron est constitué, non plus par un arc polylobé, mais par un thème ornemental emprunté au motif dit « hampe de feuillage » (1) et qui, foisonnant brusquement dans toute la décoration de la fin du Xe siècle, consiste en une sorte de hampe cantonnée par une superposition de feuilles ornementales (fig. 10, 11, 12, pl. LXIV, 11, LXV, 10).

Ces deux grandes catégories se subdivisent à leur tour.

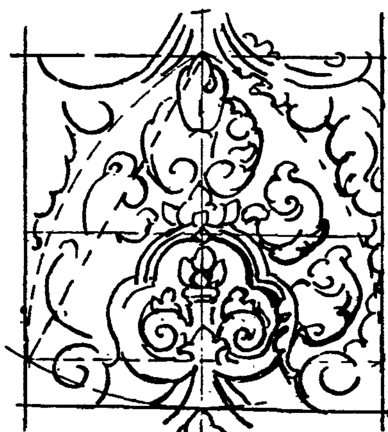


FIG. 9. — Le personnage a disparu. L'arc polylobé subsiste avec fleuron au centre.

(1) Cette combinaison existait déjà dans l'art de Rolûoḥ (Bàkoṅ) mais semble n'avoir eu aucune diffusion à cette époque; elle était alors accompagnée par les lotus bleus, caractéristiques du IXe siècle, qui ne se retrouvent plus au début du XIe siècle lorsque l'association hampe-chevron devient courante.

Subdivisions du type A : dans la figure 7 (milieu du IXe siècle) et dans la fig. 8 (troisième quart du Xe siècle), l'arc polylobé encadre un petit personnage; mais dans la figure 7, des lotus bleus s'épanouissent de part et d'autre de la composition, tandis que dans la figure 8 (voir pl. LXV, 8), plus tardive, on ne les trouve plus. D'autre part, dès le deuxième quart du Xe siècle (fig. 9), la figurine centrale est souvent supprimée, l'arc n'abrite plus qu'un fleuron cantonné de deux feuilles; l'arc perd ainsi toute raison d'être et n'a plus qu'à disparaître en faveur du type B.

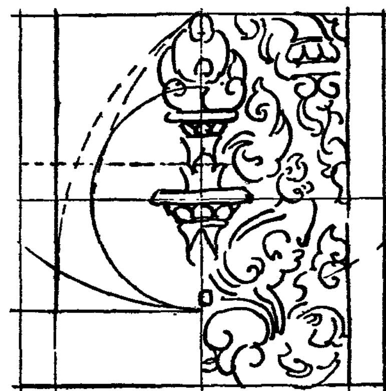


FIG. 10. — Au centre, motif de la hampe très élaboré à deux étages.

Subdivisions du type B : dans la fig. 10 (début du XIe siècle), la combinaison, nouvellement adoptée, du motif « hampe de feuillage » et du chevron possède toute son ampleur. (voir aussi pl. LXV, 10) Entre les pointes descendantes de chaque chevron et le fleuron du sommet deux paires de feuilles latérales se superposent de part et d'autre de la hampe.

Au XIIe siècle (fig. 11 et 12), ce thème s'est abâtardi, une seule paire de feuilles cantonne le fleuron supérieur dont la hampe est souvent à peine visible (1).

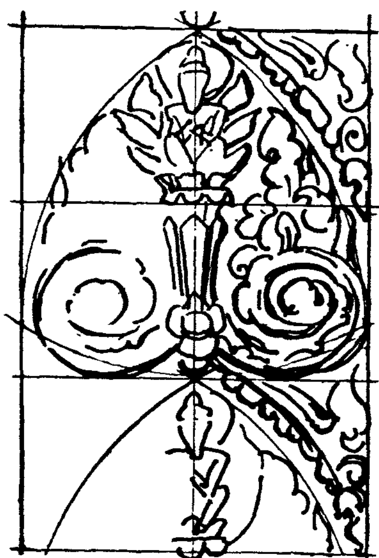


FIG. 11. — Hampe simplifiée, crosses retournées vers le haut. Personnage assis sur la hampe.

Les chevrons de la plus grande partie du XIIe siècle (fig. 11, pl. LXIV, 11), se distinguent de ceux de l'art du Bàyon, fin du XIIe et début du XIIIe siècle (fig. 12, pl. LXIII, 6) de la façon suivante :

1° Au cours du XIIe siècle (fig. 11, pl. LXIV, 11), au-dessus des deux pointes descendantes de chaque chevron, deux crosses se retournent vers le haut; ce mouvement se reconnaît, plus ou moins nettement marqué dans tous les chevrons que nous avons rencontrés jusqu'ici.

2° Dans la deuxième partie du XIIe siècle (fig. 12, pl. LXIII, 6) les crosses des feuilles descendantes se retournent en sens inverse, c'est-à-dire vers le bas; cette direction est particulière à l'art du Bàyon où elle paraît être constamment adoptée (2).

Ces observations peuvent être résumées comme suit :

IXe siècle : le centre de chaque chevron est

(1) A cette époque, un personnage est souvent sculpté sur la hampe; c'est un retour à la formule ancienne, mais il s'en distingue par l'absence d'arc polylobé.

(2) A Bĕṅ Mālā, monument qui, croyons-nous, forme la transition entre le style d'Angkor-Vat (première moitié du XIIe siècle) et le style du Bàyon (fin du XIIe siècle), on trouve tantôt les crosses tournées vers le bas et tantôt les crosses tournées vers le haut.

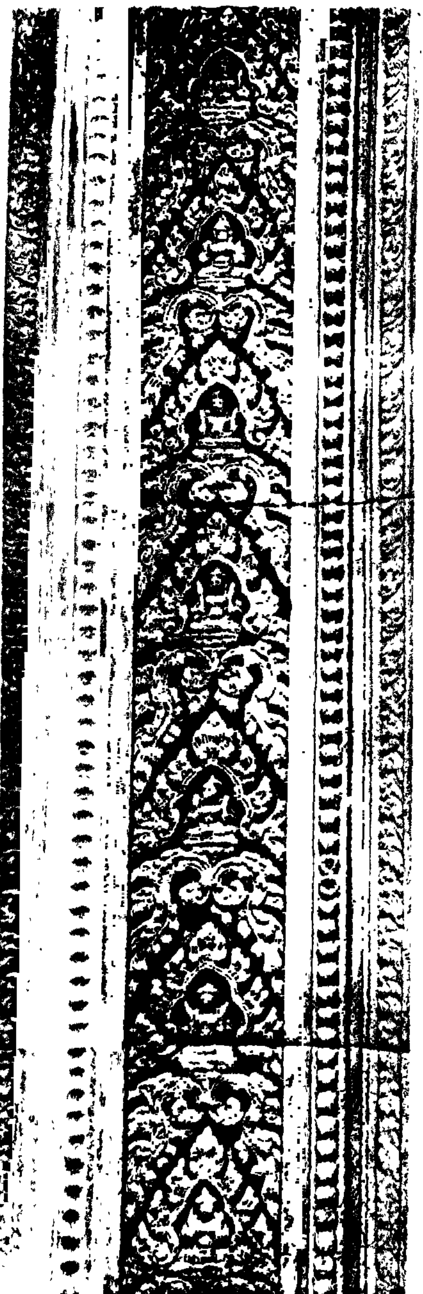


Fig. 8

Pré Rup, deuxième quart du Xe siècle.



Fig. 15

Angkor Vat, première partie du XIIe siècle.

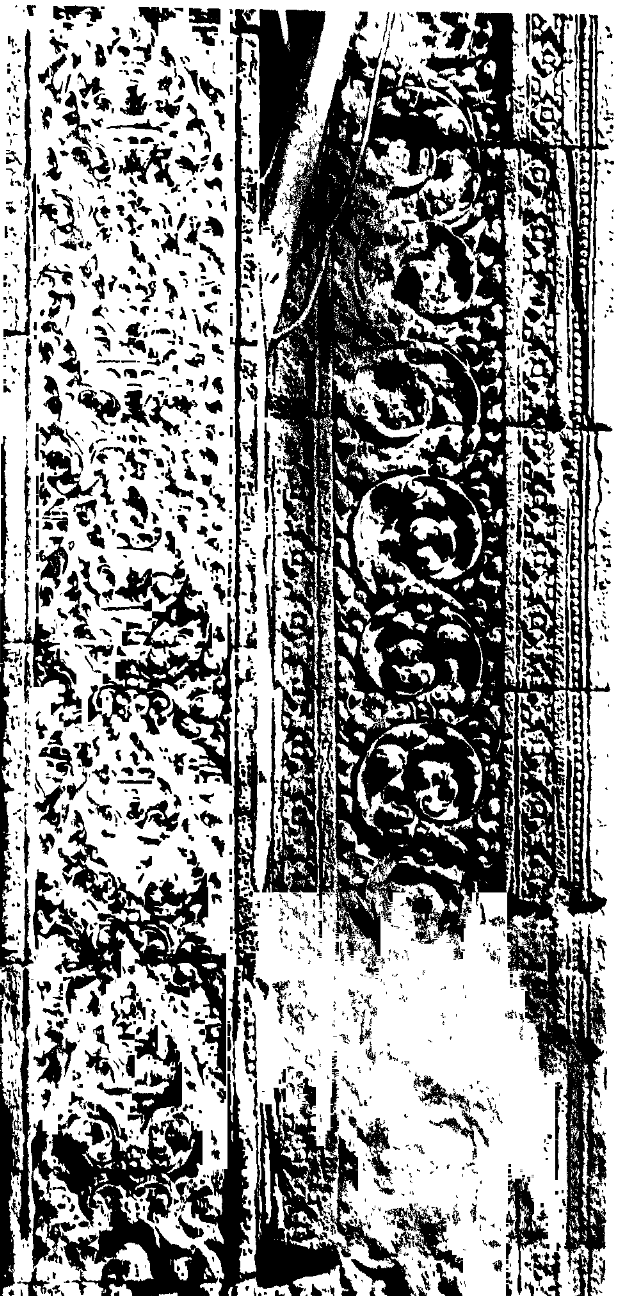


Fig. 10

Palais royal, début du XIe siècle.

généralement occupé par un arc polylobé renfermant un personnage; des lotus bleus s'épanouissent de part et d'autre de la composition.

Dernières années du IXe siècle, Xe siècle : les lotus bleus disparaissent (1); le centre de chaque chevron est encore parfois occupé par un personnage sous un arc, mais, généralement, l'arc ne contient plus qu'un fleuron cantonné de deux feuilles latérales.

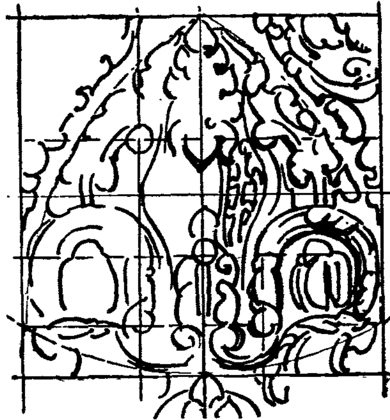


FIG. 12. — Hampe simplifiée, crosses retournées vers le bas.

XIe siècle : l'arc polylobé est définitivement remplacé par le motif « hampe de feuillage » traité avec beaucoup d'ampleur.

XIIe siècle : le motif « hampe de feuillage » s'abâtardit et devient trapu, la hampe et les feuilles latérales étant souvent à peine visibles.

Fin du XIIe siècle et début du XIIIe, art du Bàyon : mêmes caractères qu'au cours du XIIe siècle, mais les crosses des feuilles descendantes, au lieu d'être tournées vers le haut, sont tournées vers le bas.

Cette évolution s'applique également à une sorte assez particulière de chevron, dont le centre est occupé par une tête de monstre (kāla ou garuḍa). Dans l'art de la fin du IXe siècle (fig. 13), le tête de monstre est surmontée par le personnage sous arc polylobé, normal à cette époque. A la fin du Xe et dans la première moitié du XIe siècle (fig. 14), elle est surmontée par un élément de hampe très élégant, terminé en fleuron; au XIIe siècle (fig. 15), cet élément de hampe s'est abâtardi et la hampe du fleuron supérieur disparaît presque complètement derrière la tête du monstre.



FIG. 13. — Au centre, tête de monstre surmontée par personnage sous arc polylobé.

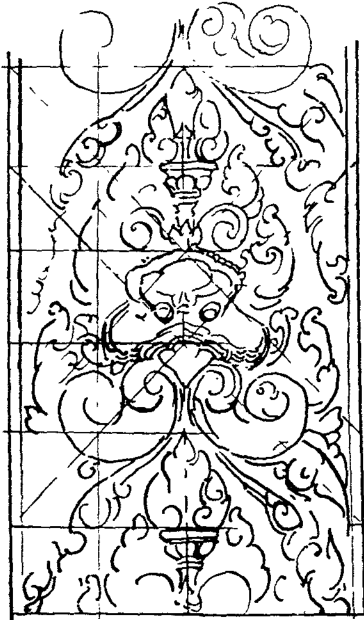
Frontons, linteaux, colonnettes et pilastres, nous l'avons dit, n'évoluent pas isolément. Les motifs sur lesquels nous avons appuyé, les quelques points de repère chronologiques que nous venons d'indiquer, apparaissent et disparaissent presque synchroniquement dans toute la décoration khmère. Ainsi dans les linteaux et les colonnettes, le petit arc polylobé semble particulièrement fréquent au IXe et pendant la plus grande partie du Xe siècle, le « motif de hampe » abonde à la fin du Xe siècle et jusqu'au milieu du XIe.

De même à la fin du IXe et au début du Xe siècle, les bordures des frontons sont ornées d'une série d'anses polylobées (Phnoṃ Bàkhèn, Phnoṃ Kroṃ,

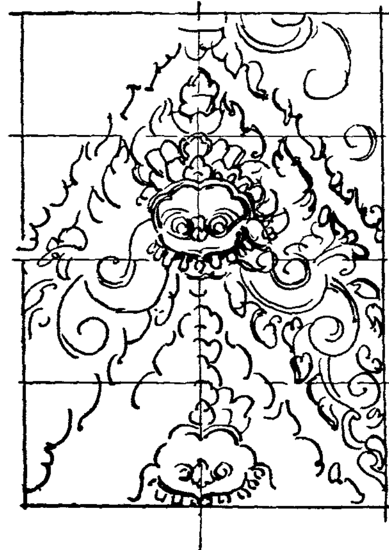
(1) Les lotus bleus réapparaissent quelquefois dans quelques chevrons, à la fin de l'art khmèr, mais ils sont alors traités dans un style beaucoup moins pur et ne peuvent être confondus avec ceux du IXe siècle.

Phnoṃ Bok); à la fin du x[e] et pendant la première moitié du xɪ[e] siècle (Bantãy Srĕi, Phĭmãnàkàs, Klãṅ Nord et Klãṅ Sud, Tà Kèo, Práḥ Vĭhãr), elles sont décorées du motif de hampe. Cette transformation correspond exactement à celle que nous avons observée dans les frontons.

M. Stern et nous-même espérons pouvoir un jour publier en détail nos recher-



Fɪɢ. 14. — Au centre, tête de monstre surmontée par hampe cantonnée de deux feuilles.



Fɪɢ. 15. — Au centre, tête de monstre surmontée par hampe abâtardie.

ches sur l'évolution de la décoration khmère, avec ses hésitations, ses fluctuations, ses retours en arrière et ses correspondances internes. Les quelques pages qui précèdent n'en donnent qu'un aperçu très schématique et indiquent seulement le sens de notre étude.

Gɪʟʙᴇʀᴛᴇ ᴅᴇ Cᴏʀᴀʟ Rᴇ́ᴍᴜsᴀᴛ.

Sur deux miroirs de bronze

Des fouilles ont été exécutées entre 1924 et 1928 par l'École Française d'Extrême-Orient sous la direction technique de M. PAJOT au nord de l'Annam près de Dong-son. Ces fouilles ont mis au jour de nombreux objets de bronze parmi lesquels des fragments d'un miroir. Voici comment M. Goloubew, dans son importante étude sur *L'âge du bronze au Tonkin et dans le Nord-Annam*, a présenté cette découverte :

« De provenance chinoise non moins certaine est un miroir métallique du plus pur style des Han. Par malheur, il n'en reste plus que quelques fragments représentant à peu près un tiers de la surface totale. Les ornements du revers offrent les plus grandes analogies avec le décor d'un miroir appartenant à la collection de la comtesse Hallwyl et reproduit dans un récent ouvrage de M. O. SIRÉN (1). Il se compose d'éléments floraux, d'un étrange motif géminé dans lequel il faut peut-être reconnaître des plumes d'oiseau stylisées, et des quatre « mamelons » symboliques représentant les quatre points cardinaux. Le bouton de suspension, qui n'existe plus, était encadré d'un carré portant une légende en caractères archaïques.

« Un ornement fait de segments de cercle court autour du bord du disque. On le retrouve exactement pareil sur les pierres gravées du tombeau des Wou. C'est le motif que les Chinois appellent tantôt « piliers de montagne », tantôt « ornement en forme de vagues ». Tous les détails du décor ont été soigneusement repris au ciseau après la fonte. La face polie, à peine voilée par le vert-de-gris, est de couleur brun-noir et brille par endroits comme du verre. Les bords des cassures sont très nets. Une analyse chimique exécutée sur un échantillon du miroir, a donné les chiffres suivants :

Cuivre	67,5
Étain	24,5
Plomb	5,8
Fer	0,8
Argent	0,12
Or	0,003
Éléments non dosés constitués sans doute par l'oxygène et l'acide carbonique de la patine	1,277

Il résulte de cette étude que la matière du miroir est un bronze dur et cassant

(1) *Histoire des Arts anciens de la Chine*, I, p. 56 et pl. 64.

que l'on peut qualifier de bronze blanc. L'épaisseur du disque est à peu près celle d'une double feuille de bristol, sauf le bord qui a 0,004 m. (1) ».

Les deux miroirs que M. Goloubew a comparés représentent sans doute la terre carrée entourée par les eaux de l'Océan. On distingue le Mont Central que flanquent aux quatre orients quatre montagnes et l'on reconnaît là les Cinq Montagnes de la cosmographie chinoise (2). Autour de la terre, entre les mamelons des points cardinaux, sont des ornements que M. Goloubew compare à des plumes, mais où je reconnaîtrais plus volontiers des oiseaux stylisés, placés symétriquement. Plus loin l'ornement « en forme de vagues » peut symboliser le grand Océan. Les mamelons des points cardinaux sont probablement des îles qui émergent des quatre mers (3).

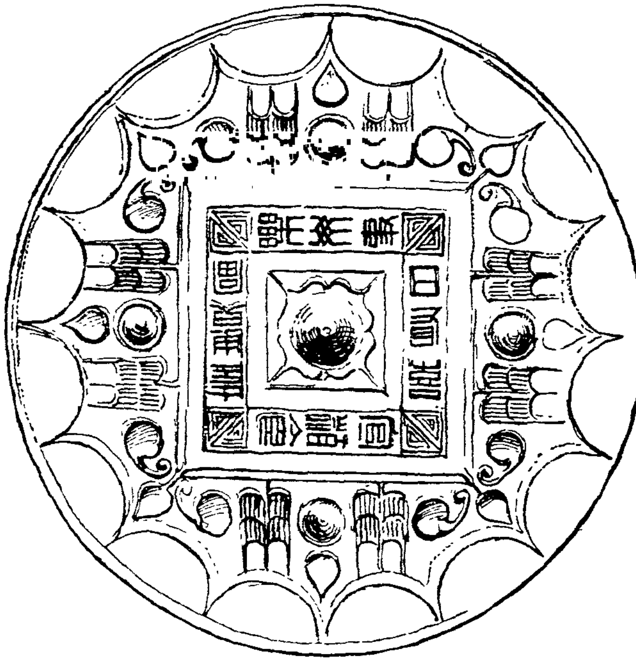


Schéma du miroir, (dessin d'après O. SIRÉN, *H. A. A. C.* II, pl. 64).

On aperçoit dès lors une différence entre la cosmographie classique des Chinois et celle qui a inspiré les fondeurs de miroirs. Dans la première, les points cardinaux sont marqués par des hauteurs qui se dressent sur la terre ferme; dans la seconde, par des îles.

(1) *BEFEO*, t. XXIX, pp. 8-9. M. O. Janse me fait connaître qu'il a eu la chance de découvrir d'autres fragments du même miroir qui appartenaient à un habitant de la région de Dong-son. D'autre part, M. E. Gaspardone me signale que, de l'analyse chimique du miroir de Dong-son, on peut rapprocher celle de miroirs du même type trouvés au nord des Kyū-shū : Cuivre 68, 63 ; Etain 30, 69 ; Plomb 0,68.

(2) Sur la série des cinq montagnes et son ancienneté, cf. Éd. CHAVANNES, *Le T'ai chan*, p. 3, n. 1. Le même ouvrage reproduit (Fig. 59 et 60) deux miroirs attribués à l'époque des Han qui présentent quelque analogie avec ceux que nous étudions ici. Sur ces miroirs, les mamelons des points cardinaux sont dédoublés.

(3) M. Gaspardone me signale que dans les *Ko kyō no kenkyū*, Tōkyō, 1920, la planche XLV reproduit deux miroirs du type de ceux publiés par M.M. Sirén et Goloubew. L'auteur du recueil les appelle « miroirs à motif carré et à quatre mamelons ». Il nomme « ornements en forme d'herbes » ceux que M. Goloubew compare à des plumes ; il les rapproche des « ornements en forme de feuilles » qui accompagnent ces motifs sur les miroirs et se retrouvent comme surélévation ou « siège » entourant le bouton d'attache central. D'autre part, le motif des segments de cercle appelé parfois « ornement en forme de vagues » est ici qualifié d' « ornement de fleurs à direction intérieure ». Mais l'auteur japonais ne touche pas à l'origine de ces motifs et ne dit pas ses raisons. Il se contente d'émettre des doutes sur la date attribuée à ces miroirs : contrairement à l'opinion de M. Naito, il penche pour une époque plus tardive (Six Dynasties). Il faut noter que l'appellation «ornement de vagues» est appliquée dans le même recueil, p. 157, d'après Lo Tchen-yu, à un motif tout différent, en dent de scie, formant une triple bande, également périphérique, d'un miroir de Wang Mang et entourant un motif dit des « quatre dieux ». Ces quatre dieux sont précisément ceux des points cardinaux.

Passons dans l'Inde. La cosmologie védique est toute différente de la cosmologie chinoise. Mais la littérature bouddhique traduit des conceptions semblables à la cosmologie des miroirs : la grande montagne est au centre du monde et aux quatre points cardinaux sont quatre continents (*dvīpa*) séparés par des mers. Comment expliquer cette dissemblance originelle et cette similitude tardive? Les Chinois et les Aryens, peuples continentaux, sont entrés tardivement en contact avec une même civilisation maritime qui florissait sur les côtes des Mers du Sud. A l'époque des Han ce contact est établi. La cosmologie des miroirs est probablement le résultat d'un compromis entre deux images du monde, l'une continentale, l'autre maritime. Voyons si cette hypothèse rend compte des faits connus.

Les deux cosmologies chinoises et la cosmologie bouddhique schématisent l'univers au moyen de cinq points : le centre et les quatre points cardinaux. Dans les textes chinois, les quatre points cardinaux sont figurés par des montagnes; dans les anciens textes bouddhiques, les quatre orients sont marqués par quatre continents adossés à la montagne centrale; enfin sur les miroirs, les quatre îles sont séparées de la terre centrale. Cette dernière conception est celle dont le caractère maritime est le plus net. La cosmologie des textes chinois est nettement continentale. Tout se passe donc comme si une cosmologie, où la terre est considérée comme une surface dont quatre montagnes cardinales indiquent les grandes directions, avait été modifiée par une cosmologie maritime où des îles émergent çà et là de l'Océan illimité. Cette dernière conception se rencontre particulièrement en Polynésie. Entre le schéma continental et le schéma maritime, celui des anciens textes bouddhiques et celui des miroirs sont des formes de transition.

Cette manière de voir, si elle est justifiée, paraît susceptible de projeter quelque lumière sur l'histoire des arts asiatiques. La civilisation chinoise a été principalement influencée par les barbares de l'Ouest et du Sud, c'est-à-dire par les pasteurs de l'Asie Centrale et les navigateurs des Mers du Sud. Au temps des Han le contact est bien établi entre ces derniers et la Chine comme le prouvent notamment les fouilles de Dong-son. Il apparaît à présent que si l'influence continentale peut expliquer la diffusion de l'industrie métallurgique suivant l'axe Sseu-tch'ouan, Yun-nan, Annam, on doit sans doute faire une large part à l'influence maritime dans la formation du décor.

J. Przyluski.

Nous avons reçu plusieurs ouvrages pour compte-rendu; nous faisons paraître le présent numéro sans l'habituelle rubrique de Bibliographie, sous peine d'allonger encore les retards considérables subis par les livraisons 3 et 4 du tome IX. Les comptes rendus paraîtront dans le numéro 4. Nous prions nos lecteurs d'excuser cette omission et ces retards.

La Redaction.
6 *janvier* 1936.

R.A.A. IX, 3. *Livraison de septembre* 1935. — *Imprimerie Sainte Catherine,* 51, *rue du Tram, Bruges (Belgique).*

The Chinese Exhibition

by Sir Percival David, Bt.

Lecture delivered at the Royal Society on Thursday, 29th November 1935

In April, 1570, there was organised in Soochow an Exhibition of Chinese Art Treasures lent by the four principal families of the Province of Kiangsu. It was a small but choice exhibition. The loans included a Chou bronze Wên Wang censer, an ancient lute of white jade, a Kuan ware incense burner of the Sung Dynasty and, most significant of the exhibits, the " Admonitions of the Instructress " by Ku K'ai-chih the famous scroll which is now in the British Museum. An art-lover who was a visitor to the Soochow Exhibition, after a brief description of the display, concludes with the remark : " Thrice lucky am I to have seen in one day so many rare and wonderful objects ! "

The Exhibition at Burlington House, which opened its doors yesterday, has been organised on a larger and less eclectic scale. Not four families, but over two hundred and forty contributors have generously lent their highly prized possessions, and the exhibits number over three thousand. Amongst them are certainly some " rare and wonderful objects," and I hope the Exhibition will inspire in the breast of the visitor the same feeling of gratification to which the ancient art-lover of China has given expression.

The scope of my lecture this evening is limited to a very brief survey of the Exhibition as a whole and to comments on a few exhibits, because it would be impossible in a single lecture to attempt anything more, and because the various aspects of Chinese art which the Exhibition illustrates will be dealt with at length in the course of succeeding lectures.

The nucleus of the collection at Burlington House is the magnificent contribution made by the Chinese National Government of over eight hundred works of art. They were selected from a vast assemblage of Imperial Treasures from the Forbidden City, which are now stored in some 20,000 cases in Shanghai. The treasures lent by the Chinese Government represent a small portion of a highly-prized national heritage. Until the fall of the Manchu Dynasty they formed part of the property of the ruling Emperor and as such were stored in the Winter Palace in Peking. They were seldom seen by anyone, never by foreigners; they were in fact " lost " to the world. The Chinese Government, in the pursuit of their enlightened policy, have taken the unprecedented step of sending over to England some of these precious relics of China's past. At the close of the Exhibition the treasures will be returned to China, and it is not probable that we in Europe will again have the advantage and the privilege of viewing them so close at hand.

The Chinese contribution forms the axis, as it were, round which the Exhibition revolves. But it is an *international* Exhibition of Chinese art, and the international character of the display is apparent from the sources from which the exhibits have been derived. Their Majesties the King and Queen have graciously lent a number of treasures from the Buckingham Palace and Windsor Castle Collections. H.I.M. the Emperor of Japan has not only contributed a most precious bronze vessel from the Imperial Collection, but has also graciously assented to the loan of two objects from the Imperial Household Museum at Tokyo. To a most distinguished and scholarly collaborator, the Executive Committee of the Exhibition wish again to express their respectful and grateful appreciation. H.R.H. the Crown Prince of Sweden, who has honoured me by taking the chair this evening, has all along evinced a keen personal interest in the project and has given us most valuable expert help and advice. From His Royal Highness's Collection over thirty splendid specimens of bronze, jade, pottery and porcelain have been lent to the Exhibition. Moreover, governments, public institutions and private collectors in America, Austria, Belgium, Denmark, Egypt, France, Germany, Great Britain, Greece, Holland, India, Japan, Korea, Russia, Sweden and Turkey have vied with each other in the generosity of their loans to the Exhibition. It is doubtful whether there will ever be seen in this country a more comprehensive or more representative assemblage of Chinese works of art.

The present Exhibition at Burlington House differs from its predecessors in at least one important respect. It is the first exhibition of art to be held in this country under direct governmental auspices. This is no doubt widely known, but its full significance is, perhaps, not as generally recognised. The expression, " the auspices of the governments of China and Great Britain," is no idle figure of speech. I have already spoken of the inestimable value of the help the organisers have received from the Chinese Government. The cordial and powerful support of His Majesty's Government, and in particular of the Foreign Office and the Admiralty, has been no less a vital factor in the realization of the project.

It has long been recognised that Chinese objects of art do not lend themselves to exhibition *en masse*. China has for centuries suffered from the vicissitudes of wars, invasions and internecine conflicts. The sense of insecurity which resulted gave rise to the tradition of art-lovers acquiring objects of a portable size and cherishing them in secret. The evolution of Chinese art has been largely influenced by this tradition. Artists and craftsmen cultivated their talents in the creation of small objects, easy of concealment. Hence we find to-day so many of the artistic treasures of China diminutive in size but of great beauty and refinement. Moreover, the true Chinese collector rarely shows his treasures. If they are shown at all, they are shown only to privileged and knowledgeable guests. The occasion is always one of ceremony. Each object is brought out from storage, carefully removed from its silk-lined box or wrapper, passed round to the small admiring assembly of connoisseurs, who handle it fondly and lovingly, and then as carefully and as lovingly it is put away before the next object is brought out. It is impossible otherwise to appreciate to the full the rather precious amtosphere of these works of art, or the technical ingenuities which are concealed in their production. The amenities of Burlington House as a venue

for an art exhibition are unrivalled in this country. But it is clear that even in its spacious galleries, three thousand objects cannot be shown to hundreds of thousands of visitors in the traditional manner of the Chinese. The problem of " hanging " this Exhibition has therefore been of peculiar difficulty. In some measure the difficulty has been overcome by the device of isolating small homogeneous groups of objects by means of screens, compartments and cases. The value of this system depends, however, on the co-operation of the visitors, who, it is hoped, will pay separate attention to each group of exhibits before passing on to the next. The Chinese have a picturesque expression for doing things in a hurry. They call it " *tsou ma k'an hua* "—literally, " riding a horse, viewing flowers," which means " viewing flowers while galloping." I do hope visitors will not attempt to view the flowers of Chinese art in the Exhibition at a galloping pace. In almost every object shown there are unsuspected beauties which only close scruting and concentration can reveal.

The Chinese Exhibition aspires to illustrate the culture of the oldest surviving civilization in the world from the dawn of its history to the year 1800—a far-reaching vista of thirty-five centuries. To portray an art which has been founded on so long and so diversified a history as that of China demands a canvas of the amplest dimensions. The scope of the subject is indeed so vast that in its delineation, only the broad brush-work of outlines has been possible. Nothing more has been attempted in this Exhibition. It is not claimed, for instance, that the work of every known Chinese painter is represented at Burlington House, or that every variety of Chinese pottery and porcelain is displayed. It would not have been possible nor perhaps desirable to have done this. Yet the fact that the Chinese Exhibition comprises, both in number and variety, twice as many objects as were displayed in any previous Academy Exhibition is, I think, eloquent testimony to its comprehensiveness.

I have said that the Exhibition endeavours to illustrate Chinese art from the dawn of its history. Perhaps I should have said " from the dawn of its known history." Amongst the earliest objects shown at Burlington House are the Shang-Yin bronzes. The Shang-Yin Dynasty dates back to that crepuscular period of the world's history which is indicated by the approximate dates 1766-1122 B.C. Yet early in date as are these remarkable bronzes in the Exhibition, it will be at once apparent to the visitor that with them we have long since passed the dawn of Chinese art history.

Indeed, that a more ancient culture must have existed can hardly be disputed, though no positive evidence of it is as yet available. Researches into the earlier history of China have been sadly restricted hitherto by the lack of scientific and systematic excavation. Happily, this deficiency is now being made good by the efforts of the National Research Institute of History and Philology of the Academia Sinica in Nanking, efforts which have earned the world-wide gratitude of scholars, art-lovers and archæologists. Since 1928, this Institute has been conducting excavations on a large and systematic scale at An-yang, the site of the last Yin capital in Northern Honan. The fascinating story of these excavations and their remarkable finds will be told by Prof. Pelliot in his lecture here on the Royal Tombs of An-yang on 6th January.

Tradition is idealised history and, like the microphone, it amplifies as it transmits. There is much of the fantastic and the impossible woven into the traditional records

of the beginnings of Chinese civilization. Yet underlying a mass of legend and popular belief, there is a solid sub-stratum of fact. Western scholars have been, I think, too harsh and too hasty in their judgment of these records. It was not so long ago that the foundation of the Chou Dynasty was the date accepted in the West as the ***terminus a quo*** of Chinese history. Now the spade of the excavator is bringing about a gradual revaluation and readjustment of opinion. Indeed, in some cases, Chinese traditions have been proved to have actually fallen short of the truth. For instance, the invention of the writing brush is attributed by Chinese tradition to Mêng T'ien, the Commander-in-Chief of the forces of the first Emperor of China, Ch'in Shih Huang Ti. Mêng T'ien (who died in 210 B.C.) had been sent by the Emperor to supervise the building of the Great Wall as a barrier against the dreaded Hsiung-nu-tribes. During his long exile from home, in his desire to communicate with his dearly-beloved wife, Mêng T'ien is said to have discovered the use of the brush as an instrument for writing. The beautiful tradition must now be abandoned. Mr. Tung Tso-pin of the National Research Expedition to Honan, to which I have referred, claims the discovery of "oracle bones" bearing inscriptions with the definite calligraphic qualities of brush-work. On this testimony some sort of writing brush must have existed in China as early as the twelfth century B.C., that is to say, a thousand years prior to its traditional discovery.

To take another instance. There has perhaps been no discovery of greater moment to the future of mankind than the invention of paper and, as its natural outcome, that of printing, for which paper furnished a ready material. Paper was invented in China. In A.D. 105 the eunuch Ts'ai Lun is said to have officially reported to the Emperor on the "newly-discovered" process of paper-making, and to have been elevated to the dignity of Marquis for his discovery. But recent investigations have established beyond doubt that paper was actually in use in China at least a century before that date.

The invention of printing, too, stands to the credit of China. Tradition attributes it to Fêng Tao, a versatile time-serving politician who was born in A.D. 881 and died in 954. But here also tradition falls short of the truth. Block-printing is known to have existed in China a good deal earlier, certainly as early as the eighth century of our era.

The Chinese are essentially a literary nation, and literary traditions have played a predominant part in the development of Chinese art. Calligraphy itself is accounted a fine art, indeed it is the greatest of all the arts of China. To us writing is merely a convenience; to the Chinese it is a religious cult. For them the old Western maxim, *litera scripta manet*, has a spiritual significance. The written word is esteemed in China for its permanency as well as for its inherent beauty and vitality. The great calligraphers of China have been great men, great in statesmanship, in philosophy, in religion, in poetry and in scholarship. They were honoured above all men; their script was treasured and carefully imitated; their lines were remembered and repeated long after the Imperial edict was forgotten. The Exhibition contains an album of calligraphy lent by the Chinese Government. The work is as rare as it is beautiful. It consists of writings of four great calligraphers of the Sung Dynasty—Su Tung-p'o, Huang T'ing-chien, Mi Fei and T'sai Hsiang. These authentic specimens of their

script will be of the greatest value and importance to art critics and art historians. Appreciations which profess to be in the handwriting of one or other of these calligraphers appear frequently on paintings attributed to the Sung Dynasty—there are several in the Exhibition. Careful study of their script will enable experts to determine which, if any, of the ascribed appreciations are authentic and so help to establish the age of the paintings on which they appear. The most famous of the Sung calligraphers was Su Tung-p'o, Su of the " Eastern Slope "—scholar, poet, statesman, critic, artist, calligrapher and *bon vivant*—who was born in 1036 and died in 1101. He is said to have been fond of painting the bamboo. So popular has this tradition become that to-day it would tbe surprising to find a bamboo ink-painting of any antiquity which is not attributed to him. Mi Fei, the eccentric collector, writer, critic, calligrapher and artist, was a life-long friend of Su Tung-p'o. He was born in 1051 and died in 1107. His character was, like his writing, firm and upright like " the mast of a sailing ship riding proudly in the wind." Neither Mi Fei nor Su Tung-p'o was a professional artist. If they painted at all—and the occasions were rare—it was only when the spirit moved them. Mi Fei himself is said not to have painted until Li Lung-mien was taken ill with rheumatism in his arm, that is, in 1100; so that Mi Fei's career as an artist lasted for only seven years. His name is associated with a peculiar technique in landscape painting. He painted thickly-wooded, cloud-enveloped mountains, in blobs of ink and with the flat of the brush, in an extravagant and impressionist manner. This style was later developed by his son, Mi Yu-jên, and afterwards much affected by certain artists of the Yüan Dynasty, like Kao K'o-kung and Fang Ts'ung-i.

A mountain landscape attributed to Mi Fei, with an appreciation by the Southern Sung Emperor Kao Tsung, has been lent to the Exhibition by the Chinese Government and is shown in Gallery IV. In the same gallery is exhibited a painting which is the property of Mr. Fusetsu Nakamura of Tokyo. It is a painting on paper in ink, bondly and skilfully executed in the traditional style of Mi Fei and bears a signed inscription of the artist, which is dated 1102. The towering peaks emerging through a mass of billowing clouds, the wind-swept trees, the deserted fishing village at the edge of the lake, give the picture an air of desolate grandeur. The inscription compares favourably with Mi Fei's script in the album of calligraphy I have referred to, and the painting may well be an original work of the artist. An attractive landscape scroll on silk in ink with touches of colour, with an inscription dated 1130 and signed by Mi Fei's son, Mi Yu-jên, has been lent to the Exhibition by the Cleveland Museum of Art, and is shown in Gallery V.

The Sung Emperor Hui Tsung is not accounted among the great calligraphers of China. But his script is of capital importance in the study of early Chinese paintings. Hui Tsung, who reigned from 1100 to 1126, was an artist as well as a great patron of the arts. He revived the Imperial Academy of Painting and made it into a State Department of equal rank with the famous Literary College. He gathered round him the best artists and poets of the Empire, and with them and his Taoist boon companions he spent the greater part of his time. He amassed an immense collection of antiquities of all kinds, which were wrung from his subjects as " tribute." Paintings, calligraphy, bronzes and jades collected from all parts of the Empire were gathered

together in the capital, and extensive catalogues of them were compiled. The *Hsüan ho hua p'u* gives the titles of 6,396 paintings which were in the Hui Tsung Collection. Few of them survived the sack of the capital in 1127. Yet to-day several old paintings are to be found with inscriptions which are attributed to Hui Tsung. For the correct dating of these inscribed paintings, it is important that a definite and unambiguous identification of the script of the Emperor should be established. The generosity of the Chinese Government to the Exhibition has made it possible for us to see an authentic specimen of Hui Tsung's script. This is a slight poem on the *Mu-tan* Peony, composed and written by the Emperor. Consider well its characteristic calligraphy, the grace, the feminine elegance, the slender angularity of the characters with their fading terminals, grouped like a cluster of iris waving wildly in a high wind. As we gaze on it we can picture the dilettantist Emperor, effeminate, vain, vacillating, drawing each character of his " golden wire " script, then with brush delicately poised, pausing to admire its slender beauty. We can picture him in his gorgeous palace, surrounded by artists, poets, musicians, lovely ladies and flattering courtiers, composing, carousing, listening to music, while his generals pleaded for the order to give battle to the barbarous enemy. But their conflicting counsels merely disturbed and irritated him, and in 1126 he abdicated in favour of his son. In the confusion which ensued, the Tartars advanced on the capital, and the leaderless army of the Sungs was routed, the gates of K'ai-fêng thrown open, and Hui Tsung, his successor and their retinue of over three thousand persons carried away into ignominious captivity. The beautiful city of Pien-ching, as K'ai-fêng was then called, was laid waste, and the immense collection of antiquities which Hui Tsung had amassed was pillaged, burnt and destroyed—to the infinite loss of posterity.

Paintings which once figured in Hui Tsung's Collection are excessively rare to-day. One, the famous scroll attributed to Ku K'ai-chih, which was shown at the Soochow Exhibition in 1570 and which is now in the British Museum, certainly belonged to him. At the end of this scroll are two long inscriptions. The first consists of the last three sections of the " Admonitions " written out as a calligraphic exercise. The Ch'ien-lung Catalogue attributes it to Hui Tsung. At first glance it looks uncommonly like the writing of the Sung Emperor. Recently, however, Prof. Yashiro has propounded the interesting theory that it was written by Hui Tsung's Tartar descendant Ch'ang Tsung, the Ch'in Emperor who reigned over the north of China from 1190 to 1208. I myself am quite unable to express an opinion on the niceties of Chinese script, and I hope Prof. Yashiro will go further into this interesting question when he lectures here on January 10th.

There is in the Exhibition a beautiful horizontal scroll entitled *An Autumn Evening by a Lake*, which is attributed to the Emperor Hui Tsung himself. It is a slight sketch of lyrical charm, full of grace and delicacy. The scroll begins with a placid lakeside setting of millet, bulrushes and lotus, and proceeds to depict a swan, rising and wheeling gracefully, in pursuit of a pair of ducks startled into flight by its sudden approach. It is a monochrome painting, in " dry " ink, on the rare and exquisite " flower-pressed " paper of the " Hall of Untroubled Thought," and is signed with the famous cryptogram of the Emperor. Chinese authorities have been much exercised over the exact

significance of this cipher, which is found on a number of so-called Sung paintings. It has been interpreted to read : " *T'ien hsia i jên,*" " The peerless one below heaven " : but I think the better explanation is that it signifies *T'ien Shui*, the " Heavenly Water " village in Kansu Province, which was the ancestral home of the Imperial Chao family.

The Chinese Government have also lent to the Exhibition a hanging picture, unsigned but attributed to an unknown artist of the Five Dynasties era (A.D. 907-960). The painting is in light colour on closely woven silk, and is entitled *A Herd of Deer in a Forest in Autumn*. It is one of a diptych, the companion picture—almost identical in size and entitled *Calling Deer among Red-leafed Maples*—being in the Chinese National Collection now at Shanghai. It is maintained by Chinese experts that paintings were never done in pairs in the Sung Dynasty, and on that account they ascribe these two hanging scrolls to an earlier epoch, when the vogue for diptychs and triptychs is known to have prevailed. However that may be, their documented antiquity goes back at least to the fourteenth century. Two of the seals they bear are of the Mongol Emperor Tugh Timur, who reigned from 1328 to 1331.

In the Ch'ien-lung Catalogue the *Deer in a Forest in Autumn* is described as *shang têng* (" first-class ") and, in this case, I think with good reason. In my judgment it is one of the greatest Chinese paintings yet seen in the West. The composition is masterly, the colouring soft and harmonious, the draughtsmanship of unsurpassed skill. In the scene which it depicts, a herd of brown deer sheltering in a forest of maples with their luxuriant green leaves turning to autumnal red, is startled by the approach of man. An antlered stag, full of power and virility stands in an attitude of wariness, taut and quivering as a drawn bow, about to give the signal of alarm. The hinds, shy, appealing, delicate-footed, regard us with a look of mingled fear and reproach in their startled eyes. Nowhere is the disturber of the woodland peace disclosed, for the creator is too subtle and sensitive an artist to indulge in needless emphasis.

No two artists of the Yüan Dynasty are better known to-day than Chao Mêng-fu and Ch'ien Hsüan. To each of them have been attributed innumerable paintings on silk and on paper, generally in colour. Just as every horse-painting is given to Chao Mêng-fu, so the name of Ch'ien Hsüan appears, in a disconcerting variety of script, on all sorts of studies of birds, insects and flowers. Very few have any serious claim to critical consideration. Ch'ien Hsüan, " the Man of the Jade Pool," was born in Hu-chou, Chekiang Province, in 1235, and died about 1290. He thus lived through the last decades of the fast-expiring rule of the Sung Dynasty, to which he remained loyal to the end. With his friend Chao Mêng-fu, who was a member of the Imperial House, he founded a small literary and political coterie, of which Chao was elected President. Later, when Kublai Khan had persuaded Chao Mêng-fu to transfer his allegiance to the Yüan Dynasty and to come to Peking to take office in the Mongol Court, Ch'ien Hsüan, incensed at the perfidy of his friend, broke with him. Restless and melancholy, he left his native city and, wandering about from place to place, occupied himself with poetry and painting. It is said that he needed the stimulus of wine for inspiration and that only with the beginnings of intoxication was there a complete co-ordination of mind and body. In his early flower paintings Ch'ien Hsüan took Chao Ch'ang, the tenth-century master, for his model; later he

is said to have painted landscapes in the manner of Tung Yüan and Chao Po-ch'u. It is by his flower and insect paintings, however, that Ch'ien Hsüan is best known to-day. One scroll, lent to the Exhibition by the Detroit Institute of Fine Arts, illustrates in my opinion one of the most beautiful naturalistic studies of insect life ever painted by a Chinese artist. It is a composition of great harmony. The colouring is in under-tones, soft and subdued; the grouping developed with great skill, the execution of extraordinary refinement and delicacy. In the luminous atmosphere of an autumn evening, dragon-flies, midges, green frogs, locusts, grasshoppers, bees and beetles succeed one another in gay profusion, in a riverside setting of luxuriant vegetation typical of the Province of Chekiang. As a study of insect life, it is worthy of a Fabre, but its naturalism robs it of nothing of its idyllic charm.

To many people in this country the mention of Chinese sculpture brings a frown of bewilderment and incredulity. The truth is that very few examples of the Chinese sculptor's art exist in Europe, where it is therefore little known or understood. A good deal of sculpture still remains *in situ* in the interior of China, but almost all of what has left the country has gone to America. Thanks to the splendid generosity of American museums and collectors, we in England have now for the first time the privilege of enjoying the beauty and the grandeur of that great art. The privilege will be a short-lived one, so that the unique opportunity which the Exhibition thus offers should on no account be missed.

The standard of quality of the sculpture at Burlington House is in my opinion very high. There are examples of outstanding merit in a variety of media, in stone, clay, metal, wood, lacquer and pottery. The earliest date as far back as the Shang-Yin Dynasty, the best are of the Wei, Sui and T'ang periods. There is the beautiful stone figure of a seated Bodhisattva of the Wei Dynasty from the caves of Yün Kang at Ta-t'ung, Shansi Province, which has been lent by Mr. Robert Lehman of New York. It is an admirable example of the hieratic poses and stylised draperies of the art of the fifth century—that great art which inspired the early Buddhist sculptors of Korea and Japan. The crowded figure, one of three—the other two are in the Metropolitan Museum, New York, and in the Musée Cernuschi, Paris—is seated in a graceful pose as if in a chair, the body leaning forward slightly, the hands in the preaching attitude. Its compassionate smile I find strangely reminiscent of the work of Leonardo. There is again the colossal marble statue, lent by Mr. C. T. Loo, of a standing Maitreya, nineteen feet high, which dominates the Exhibition from its commanding position in the Central Hall. It is an imposing figure of great beauty and dignity, typical of the style of the Sui period—the inscription on its lotus pedestal dates it exactly to the year 585. The Sui Dynasty was a short-lived one—it lasted only thirty-seven years—but it produced a very definite style in sculpture. As you see, the archaic conventions of the Wei manner are being gradually abandoned and the modelling tends to become more naturalistic. The figure is slim and tall, the drapery is simplified, almost to the point of severity. The face has become smaller and more round, and a rapt child-like expression has replaced the enigmatic smile of the Yün-kang figure. A similar colossal statue of Buddha, dated 590, which stands in a field near I-chou in Hopei Province, furnishes a clue I think to the provenance of this figure. The University of Pennsylvania

Museum has generously lent to the Exhibition a stone panel, which is an object of prime historical importance. It formed part of the tomb of the Emperor T'ai Tsung, the illustrious founder of the T'ang Dynasty. It has been said, though on disputable authority, that the Emperor had commissioned the famous artist Yen Li-pên to prepare designs of his favourite chargers for the decoration of the sepulchre of his Empress, who died in A.D. 636, and that a set of six stone panels was completed in 644. Of these six panels, two are the property of the University Museum at Philadelphia, the remaining four are preserved in the Shensi Provincial Museum at Hsi-an. The panel lent to the Exhibition depicts an incident before the taking of the Eastern Capital, Lo-yang, when General Ch'iu Hsing-kung came to the timely rescue of the Emperor by extracting an arrow " of the colour of the red wild goose " from the chest of his bay charger " Autumn Dew."

From the same museum comes a remarkable seated pottery figure of a Lohan, nearly four feet in height, in T'ang three-colour ware—a companion to the Lohan in the British Museum. They formed part of a set of sixteen figures, of which two others are in the Metropolitan Museum in New York and one in the Museum of Fine Arts, Boston. The figures were found over twenty years ago in an almost inaccessible cave temple on a mountain-top near I-chou, to which they may have been secretly removed during the wave of iconoclasm which swept over Northern China in the thirteenth century. With its companions, and with the T'ang three-colour pottery in the Shôsô-in at Nara, which it closely resembles in technique, it is one of the world's earliest examples of unburied pottery to have survived. Unlike most of the grave statuettes of the T'ang period (which were struck from moulds), this figure has been modelled in the round; it is the work of an artist-potter of the first rank. Remarkable as it is as an example of sculpture, it is even more remarkable as pottery. In Mr. Hobson's words : " To fire such a mass of material without subsidence or cracking would tax the capabilities of the best equipped pottery." Yet this was done, and done successfully by the Chinese potter in the production of sixteen life-size figures over a thousand years ago.

I cannot leave the subject of sculpture without paying tribute to one great example of Chinese statuary, perhaps the greatest in the world. It is the famous marble figure of a standing Bodhisattva of the later T'ang period, lent for the first time to any exhibition by Mrs. John D. Rockefeller, Jr. This grand conception of the Chinese sculptor, full of grace and movement, owes much to the artistic heritage left by Greece and India to the Far East. It is from Greece that it derives the clinging folds of its drapery; it is India which has inspired the swaying poise of the body and its sensuous modelling. But it is the genius of China which has breathed into the figure its vitalizing spirit.

There is not time for me to make even a passing reference to all the classes of exhibits at Burlington House, but I must not conclude without a brief mention of the notable collection of ceramics in the Exhibition. Blue and white, *famille verte, famille noire* and *famille rose* have been familiar to us for many years. So, too, thanks mainly to the Eumorfopoulos Collection, the glazed and unglazed pottery of the first to the tenth centuries of our era. The Exhibition, however, lays particular stress on two varieties of pottery and porcelain which are at once less familiar to us and more

peculiarly Chinese in taste—the Sung wares, of which a remarkable range is shown; and at the other end of the chronological scale, the delicate *famille rose* porcelains of the Ku Yueh type. Both truly reflect the spirit and the ideals of their age, the Sung pottery in its dignity and austerity, the Ch'ien-lung porcelain in its elegance and almost sophisticated refinement.

We are on the threshold of far-reaching discoveries in the art-history of China. A comparative study of the store of artistic material displayed at Burlington House will, it is hoped, afford scholars the long-awaited opportunity of resolving a few of its vexed problems. Already certain conclusions have been arrived at as the result of a preliminary consideration. The recent discovery of the Royal Tombs of the Yin Dynasty at An-yang has made it possible to ascribe with certainty a number of bronzes, sculptures and jades in the Exhibition to that period. Moreover, changes in the chronological nomenclature of certain early bronzes have been adopted. The vast stretch of nine centuries which has hitherto figured in works on Chinese art as the Chou Dynasty has now been subdivided into early or Western Chou, the period of the " Spring and Autumn Annals," and the period of " Warring States." Again, researches into the origin of early Chinese ceramics, earnestly pursued by members of the Exhibition Selection Committee, have resulted in the definite identification and dating of the Ju and Chi-chou wares of the Sung Dynasty. It seems possible, too, that before long, experts of calligraphy will be able to identify with certainty the much-copied script of the Emperor Hui Tsung.

But the Exhibition will, I hope and believe, prove to be something more than a mere laboratory for art critics, something more even than a manifestation of the range and the splendour of Chinese art. I hope and believe that it will instill into us something of the true spirit of Chinese culture, with its idealism, its mysticism, its serenity, and that it will awaken in us

" A sense sublime
Of something far more deeply interfused,
Whose dwelling is the light of setting suns,
And the round ocean and the living air
And the blue sky, and in the mind of man."

L'art animalier dans les bronzes chinois [1]

Le sujet de cette conférence semble assez bien limité dans l'espace, puisqu'il s'agit de l'étude de figurations d'animaux sur des bronzes de Chine; dans le temps, il paraît au contraire beaucoup plus indéfini, allant des Tcheou du deuxième millénaire a. C. à l'époque actuelle. En vérité, mon intention est d'examiner avec vous les figurations d'un point précis dans le temps, autour de l'ère chrétienne, en Chine tout d'abord, et de poser ensuite dans l'espace un seul jalon qui vous donne l'envergure exacte du problème.

Il n'est pas encore de chronologie irréfutable des bronzes chinois les plus anciens. Des origines à la fin des Tcheou, les limites qui tendent à se préciser, sont plutôt arbitraires. De la fin des Tcheou à la fin des Han, on possède des renseignements assez satisfaisants pour assurer au classement quelque rigueur, mais il convient de ne pas perdre de vue qu'au cours des sept ou huit siècles qui tournent autour de l'ère chrétienne, bien des changements se sont produits et qu'il faut tenir compte d'un grand nombre d'aspects locaux qui sont à peu près ignorés.

Je voudrais, avant de pousser plus avant, définir les raisons qui ont motivé ces recherches. Sur le plan le plus large, il s'agissait d'établir les rapports entre les grands mythes et les figurations dans l'Asie orientale et septentrionale; sur un plan plus étroit, de tenter l'identification et la classification des espèces figurées sur les bronzes chinois.

Le thème qui devait tout d'abord retenir mon attention, parceque le plus connu et le plus énigmatique, est celui du T'ao-t'ié : masque aux cornes enroulées, à la gueule réduite en deux moitiés de mandibule, pourvu de bras griffus et d'appendices sur lesquels la terminologie hésite depuis toujours. Les auteurs chinois voient dans le T'ao-t'ié un monstre sans corps et sans gosier, anthropophage. Leurs explications sont assez imprécises et vous verrez bientôt qu'elles sont aussi assez tardives. Il m'a fallu très rapidement me rendre à l'évidence : le T'ao-t'ié n'est non seulement pas le thème exclusif des vases, mais il n'en est qu'une partie relativement restreinte et il comporte lui-même plusieurs expressions.

Les figurations ne sont pas réparties au hasard, elles sont groupées le long de registres horizontaux qui couvrent la panse des vases. A l'époque qui retient notre attention (fin des Tcheou et Han), on trouve fréquemment des vases dont le nombre des registres atteint et dépasse sept, d'autres n'en comportent que cinq, quatre ou trois, certains enfin se limitent à deux et même un seul registre. Il est hors du plan de cette conférence de fixer les causes des variations dans le nombre des registres ou la forme

(1) Conférence faite sous les auspices de l'Association Française des Amis de l'Orient au Musée Guimet le 11 janvier 1936.

des vases, il suffira de noter que les registres sont mécaniquement liés aux variations de la panse du vase, de retenir que le décor est uniforme quelques soient les proportions du vase et qu'il se décompose normalement en un groupe central, un groupe supérieur et un groupe inférieur. Entre les trois registres ou groupes de registres, la distinction d'ensemble est formelle, alors que le détail du traitement individuel des figurations entraîne des convergences graphiques qui atteignent parfois à la similitude.

Un des accidents les plus fréquents de l'étude générale des figurations est le passage d'une forme à une autre lorsque l'exécutant a cessé de comprendre le thème qu'il reproduit. C'est ainsi que nous verrons, dans quelques instants, l'éléphant se substituer au coq qui dévore un serpent ou la chauve-souris devenir papillon. Il arrive que l'animal soit saisi au passage ou qu'il conserve des traits d'un aspect antérieur : il est alors griffon ou sphinx. Je vous dirais même, si je ne voulais rester dans le domaine purement graphique, qu'il arrive que son contenu littéraire ne réponde plus à sa figuration. Ici, les figurations revêtent un aspect particulier qui tient au goût des Chinois pour les formes hybrides, pour les « jeux de formes » qui correspondent à leurs jeux de caractères ou de mots. Nous aurons plusieurs fois l'occasion de noter ce fait et il ne saurait être d'exemple plus clair que celui-ci où les formes du phénix (2) et celles de l'éléphant (1) sont étroitement mêlées (FIG. 1).

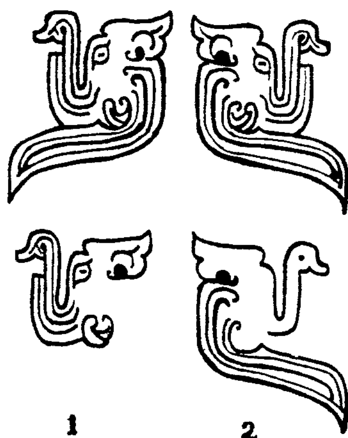


FIG. 1

Les vases qui sont passés sous vos yeux et cet exemple font ressortir combien il est délicat d'identifier de manière rigoureuse les motifs du bronze chinois. Avant et après les Han, bien des points restent encore dans l'ombre, mais au moment que nous avons choisi, bien peu de thèmes sont encore des énigmes, car on possède la clef des vases à registres multiples de cette époque. Outre les pièces à décor schématique, il existe des vases, à vrai dire fort peu nombreux, qui portent un ensemble de figurations traitées suivant une formule réaliste et qu'on désigne sous le nom de « Hou à scènes de chasses ». Je pense que vous admettrez bientôt le fait que rien, hormis la formule figurative, ne les sépare de l'ensemble des autres bronzes.

Si l'on compare l'ensemble des figurations d'un vase à sept registres de style Tcheou (A), d'un Hou à scènes de chasses (B) et d'un bronze très tardif (C), on constate dès l'abord un certain nombre de traits communs. Au centre, quelques registres dont les éléments, volumineux, révèlent des ruminants ou des félins : panthère (5), bélier (6), bœuf (7); panthère (12), cerf (13), bœuf (14); bœuf (20). A la partie supérieure, les vases B et C portent des oiseaux (10, 16, 17) et nous verrons plus loin qu'il en est de même pour le vase A. Les registres inférieurs de ce vase figurent des dragons (8 et 9); le vase B porte, lui aussi, un dragon (15). Les registres placés à la limite supérieure des registres centraux offrent, dans le premier cas, un masque central flanqué d'animaux stylisés (4), dans le second, un personnage ailé accompagné d'oiseaux (11), dans le troisième, un masque doublé d'oiseaux comparable au premier (18). Enfin, le registre limitant la zone centrale et la zone inférieure est la répétition du registre que nous



FIG. 2

avons décomposé à l'instant, mais il comporte presque toujours des nuances particulières et une tendance à la simplification. Le masque central du vase A (7) utilise pour animaux latéraux les deux moitiés du masque du registre qui le surmonte, les vases B et C ne comportent que des animaux ailés (15, 22).

En résumé, la distinction entre registres centraux et registres supérieurs ou inférieurs est formelle : aux premiers échoient les ruminants et les félins, aux seconds et troisièmes, les oiseaux et les reptiles. Si nous reprenons les détails du vase A, nous constatons que le décor est composé d'animaux très stylisés, les Kouei (4, 8, 9) et de masques : les T'ao-t'ié (3, 5, 6, 7).

Les Kouei se sont révélés comme appartenant à trois groupes principaux. Les premiers ont le corps terminé par une spirale ascendante comparable à celle du Makara de l'Inde. Leur expression archaïque est donnée dans toute sa pureté par quelques épingles d'os découpé (24); à la fin des Tcheou, le Kouei à appendice ascendant est un oiseau dont vous pouvez distinguer l'aile de la queue et de la patte (25); plus tard, il se transforme grandement et vous en voyez un aboutissement tardif, un éléphant (26) qui n'est identifiable que par sa trompe et sa défense.

Le second type, le Kouei à appendice descendant, est lui aussi attesté à l'époque archaïque (27), il n'affecte pas toujours la netteté de formes du premier. On peut fréquemment l'attribuer à l'oiseau (28), mais il n'est pas rare que son appendice descendant figure la queue d'un félin (29).

Le troisième type, le Kouei à appendice sinueux, n'est pas encore formellement signalé dans le style archaïque, mais il est très fréquent dans le style Tcheou tardif. Dès à présent, il convient de remarquer qu'il est exclusivement attaché au sanglier (30), au dragon (31) et au bouc (40). Vous verrez bientôt l'importance de cette limitation.

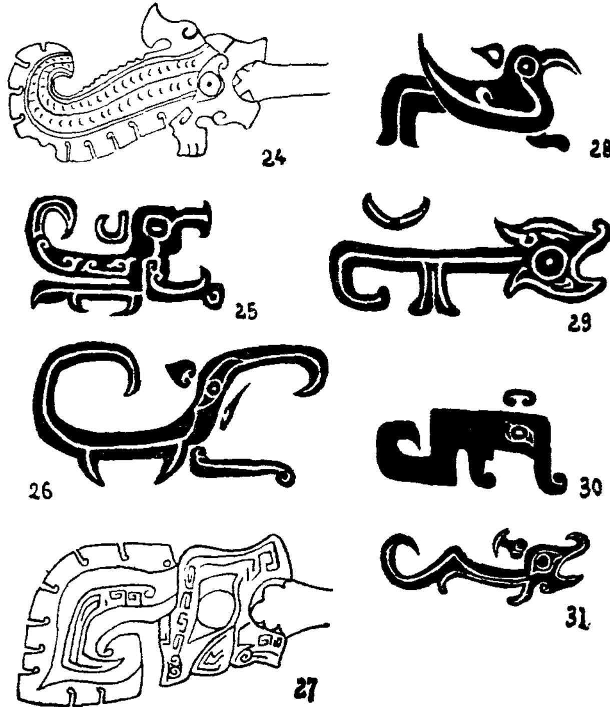


Fig. 3

Nous touchons maintenant au thème le plus connu des bronzes, au T'ao-t'ié. C'est le thème qui a soulevé le plus de controverses quant à son origine. Les traditions chinoises tendent à faire du T'ao-t'ié un personnage autonome, le héros presque exclusif des vases. Certains auteurs se fondent sur leur autorité pour affirmer l'origine naturelle du T'ao-t'ié alors que d'autres ont soulevé la possibilité de son origine accidentelle. Il semble bien que la vérité soit entre les deux opinions. Le T'ao-t'ié, à l'époque des textes qui nous sont parvenus, c'est-à-dire au plus tôt vers la fin des Tcheou, est déjà masque anthropophage, mais il est indéniable que son expression graphique est influencée par le thème des Kouei affrontés. Qu'il y ait eu rajustement de conceptions mythologiques neuves à un thème figuratif usé, cela ne fait guère de doute *a priori*, car le cas est règle constante dans l'évolution des figurations. Je vais vous montrer, par quelques exemples, cette évolution qu'on peut saisir à tous les points de son développement. Quelles raisons y aurait-il à accorder une confiance totale aux textes chinois puisqu'ils ont négligé de noter qu'il existe en réalité trois formes au moins de T'ao-t'ié ?

A l'origine du T'ao-t'ié du bœuf, on trouve, sur des vases de style archaïque, deux Kouei à appendice ascendant affrontés (32). Ces Kouei sont en tous points semblables à des Makara. Au second stade, nous sommes en présence d'un jeu de formes où les Kouei sont encore séparés par une mince ligne frontale et où le T'ao-t'ié est déjà bien visible (33). Enfin le processus se clôt sur un masque de bœuf dans l'exécution duquel l'artiste n'a voulu que le T'ao-t'ié (34).

L'évolution du second type, celui du bélier, correspond de manière rigoureuse à ce que nous venons de constater. Le Kouei à appendice descendant est à son origine (35) et on le voit perdre progressivement sa ligne frontale (36) pour acquérir tardivement son masque définitif (37). L'appendice du Kouei donne naissance à la corne du T'ao-t'ié. cela est d'autant plus évident que cette corne conserve, dans presque tous les cas, la division longitudinale qui correspond à la crête dorsale du Kouei. Sur les

exemples présents, vous voyez même un T'ao-t'ié très tardif du bélier porter encore des écailles de serpent tout au long de sa corne (37). Je ne sais, si l'origine



FIG. 4

indépendante du T'ao-t'ié était invoquée, comment on parviendrait à expliquer pourquoi la corne d'un bélier porte des écailles de reptile.

Le troisième T'ao-t'ié de ruminant est celui du bouc. Vous connaissez déjà les jeux de formes entre le corps du dragon et la corne du bouc, vous verrez dans quelques instants l'intérêt de ce thème, au moins aussi important que les T'ao-t'ié centraux. Le bouc n'est pas normalement un animal de registre central, il procède du dragon qui est cantonné à la limite inférieure et supérieure des registres du centre et c'est ce voisinage seul qui a commandé son évolution. Sa composition logique est celle des Kouei flanbant le masque du hibou (38). Lorsqu'il se réduit, il conserve la trace de ce masque sur le front (39), comme tous les T'ao-t'ié, pour des raisons mécaniques que le manque de temps m'interdit de vous exposer ici. La figuration élaborée du masque de bouc est peu fréquente et toujours très tardive (40).

Passons maintenant à l'examen des figurations propres au second groupe, à celui des registres supérieurs et inférieurs. Il semble bien que ce soit là que nous trouverons un jour l'explication de quelques-uns des motifs archaïques.

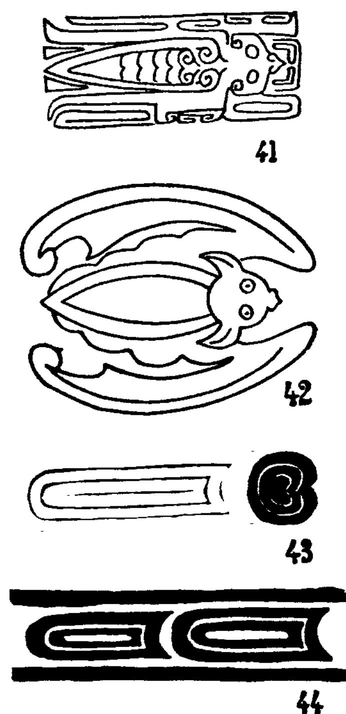


FIG. 5

Le thème de la chauve-souris est si étonnament courant dans l'ornementation moderne de la Chine que j'ai pensé pouvoir en retrouver quelques traces dans le bronze ancien. A l'heure actuelle, la chauve-souris est en jeu de formes constant avec le papillon; pour les bronzes, il semble, dans l'état encore très sommaire des recherches à son égard, quelle soit en jeu de formes avec la cigale ou les cauris dans son expression horizontale (43, 44), et avec le hibou dans sa figuration verticale. Pour n'être pas entraîné à des conclusions prématurées, je me bornerai à ces quelques comparaisons de trois thèmes archaïques (41, 43, 44) et d'un thème actuel (42) et je signalerai que dans bien des cas l'identification hésite entre la chauve-souris et le hibou (46, 47, 48, 49, 50).


45


46


47

FIG. 6

Le hibou joue un rôle important, il est figuré par la presque totalité des vases zoomorphes, le plus souvent associé au dragon. Quoique je m'attache à maintenir encore ces recherches hors du domaine de la mythologie, il est indispensable de rappeler que, du Pacifique à la Méditerranée, à des époques diverses, les rapports entre le tonnerre et la foudre, l'oiseau et le serpent, (le hibou et l'hydre en particulier), sont très nombreux. Cela pour affirmer que les registres supérieurs et inférieurs des bronzes appartiennent à un stock de figurations qui déborde considérablement au-delà des frontières de la Chine.

Voici tout d'abord trois thèmes du hibou et du dragon (45, 46, 47). Le dernier est particulièrement intéressant : les dragons ne sont plus évoqués que par la corne des Kouei et il suffirait que disparaisse le masque central pour qu'on se trouve en présence du T'ao-t'ié du bouc.

Les Hou à scènes de chasse donnent une lecture en clair des exemples précédents. Le personnage cornu du centre, hibou ou chauve-souris, est toujours flanqué de deux oiseaux dévorant des serpents dont les replis évoquent le profil de la corne du bouc (48). Le second thème (49) offre la traduction schématique du précédent : le hibou est réduit en un masque, le serpent, quittant le bec de l'oiseau devient la huppe de ce dernier. Le troisième exemple (50) est assez singulier : on voit les tronçons du reptile s'incorporer à l'oiseau et on a ainsi l'explication des appendices surnuméraires, autrement intraduisibles, de certains Kouei.


48


49


50

FIG. 7

Le thème de l'oiseau et du serpent, lorsqu'on poursuit l'étude de ses variations, vient confirmer le sentiment d'une transformation profonde dans les conceptions mythologiques des Chinois aux environs de l'ère chrétienne. Le thème schématique comporte encore parfois le serpent serré dans le bec de l'oiseau (51), mais on assiste soudain à toute une série d'accidents qui ouvrent un champ nouveau à la zoologie du bronze. Dans un premier cas, le serpent s'atrophie au point de ne plus constituer que le crochet du bec de l'oiseau (52). Le bec conserve pourtant un appendice supérieur qui lui donne un aspect très particulier, en hache (18, 25, 52, 63), inexplicable par l'ornithologie. Le second cas est plus singulier encore. L'œil du serpent disparu, le graveur a confondu le corps du reptile avec la huppe de l'oiseau et les deux touffes de la crête de celui-ci sont devenues le bec, qui affecte plutôt la forme d'un museau. On voit naître alors le thème de l'oiseau qui tourne la tête (53), que perfectionneront les fondeurs tardifs (54).


51


52


53

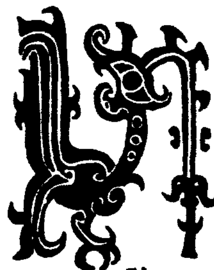

54

Fig. 8

Il est un autre cas, celui où le corps du serpent, loin de s'atrophier, devient une véritable trompe. Le bec de l'oiseau s'incurve (63), il s'allonge au point de donner naissance au Kouei de l'éléphant à trompe roulée (64, 65), lequel, par le sens même


55


56


57


58


59


60


61


62


63


64


65

Fig. 9

de son enroulement, semble ne pouvoir être qu'un développement tardif, une véritable résurrection, du thème de l'oiseau et du serpent.

J'ai déjà signalé les rapports de similitude entre le Makara indien et le Kouei

archaïque. L'un des traits essentiels du Kouei archaïque est son museau redressé qui simule une courte trompe (55). On peut indifféremment y voir le tapir, le sanglier ou l'éléphant. A l'égard du premier, il n'est encore possible de formuler que des réserves, mais le second, par contre, est explicitement exprimé dans certains Kouei des Tcheou (56) ou des Han et par la ronde-bosse (57). Vous pouvez incidemment constater que le Kouei du sanglier possède l'appendice sinueux du bouc et du dragon: cela tient au fait qu'il est homologue du dragon comme le Kouei de l'éléphant à trompe roulée est homologue de l'oiseau et du serpent. La réduction schématique du sanglier aboutit à des thèmes de remplissage qui sont d'identification assez précaire (58).

L'éléphant à trompe redressée a peut-être pour origine le Kouei du sanglier (59), mais l'extrême schématisme de ses figurations anciennes porte plutôt à le considérer comme issu, dans certains cas, du Kouei archaïque (55). Il est intéressant de constater, comme pour le sanglier, l'aisance avec laquelle le Kouei de l'éléphant à trompe redressée se transforme en un thème symétrique qui perd graduellement toutes ses caractéristiques zoologiques (60, 61, 62).

Nous pouvons maintenant revenir au point de départ et lire simultanément les trois vases A, B et C qui nous ont servi de témoins.

Au premier registre, l'oiseau et le serpent (10) correspondent à un T'ao-t'ié renversé (3). Ce T'ao-t'ié, dont plusieurs cas prouvent qu'il est issu d'oiseaux à queue descendante (28), pouvait, parcequ'il est renversé et placé au sommet du vase, soulever l'hypothèse séduisante du thème mythologique, courant en Asie septentrionale, des Gens du Ciel qui marchent la tête en bas; mais le T'ao-t'ié renversé se rencontre sur n'importe quel registre, pour peu que celui-ci soit incliné ou éversé de plus de 45°. De sorte qu'en dehors d'une interprétation mythologique qui n'est pas forcément exclue, il s'agit peut-être simplement d'une figuration en perspective. Les premiers registres du vase C (16, 17), montrent un thème d'oiseaux stéréotypés qui dévoilent le style tardif.

Le second registre du vase B comporte le thème de la chauve-souris ou du hibou flanqué d'oiseaux dévorant des serpents (11). Sur le vase A, le personnage central est réduit à un masque en ronde-bosse et les serpents sont rendus par la corne du bouc, au dessus des Kouei d'oiseaux (4). Est-ce à dire que sur tous les vases la corne du Kouei ou du T'ao-t'ié soit le corps du serpent? Certes non, car un exemple comme (35) vient à l'encontre d'une telle affirmation, mais pour le vase A, il est certain que sur tous les registres sauf le troisième (5), le graveur a sous-entendu le jeu de forme oiseau et serpent-T'ao-t'ié.

Le troisième registre de B est consacré à la figuration de la panthère (12), il y a de très fortes présomptions en faveur de la même interprétation pour A (5). L'étude des figurations de carnassiers est encore très incomplète, elle soulève de très délicats problèmes d'identification, c'est pourquoi je me bornerai à y faire allusion.

Les quatrième et cinquième registres du vase B figurent le cerf (13) et le bœuf (14). Le quatrième registre du vase A porte le T'ao-t'ié du bélier (6); comme pour le cinquième (7), vous pouvez constater que la corne du masque figure encore explicitement la tête et le corps du serpent. Il est un autre détail important du quatrième registre, c'est la présence des animaux auxilliaires des Kouei (6), vestige d'une file

complète tournant autour du vase. C'est là, je pense, un point capital pour l'histoire de l'évolution du décor des vases chinois. Sous les Han, le décor est déjà très adapté à la forme du vase, l'animal auxilliaire est réduit (39) progressivement au point de s'incorporer au Kouei central (4), comme nous l'avons déjà vu advenir du serpent (52), et de disparaître.

Au cinquième registre du vase A se trouve le T'ao-t'ié du bœuf (7); sa corne figure un serpent qui porte même la ligne des écailles caractéristiques de son espèce. Je vous ai dit la répétition presque normale du second registre à la base des registres centraux. Cette répétition comporte des nuances : sur le vase A, le masque en ronde bosse qui devrait se trouver au centre d'un registre six est incorporé au T'ao-t'ié du bœuf (7), sur le vase B, le registre manque, quoique d'autres Hou à scènes de chasses le possèdent, sur le vase C, il est réduit aux Kouei latéraux (22).

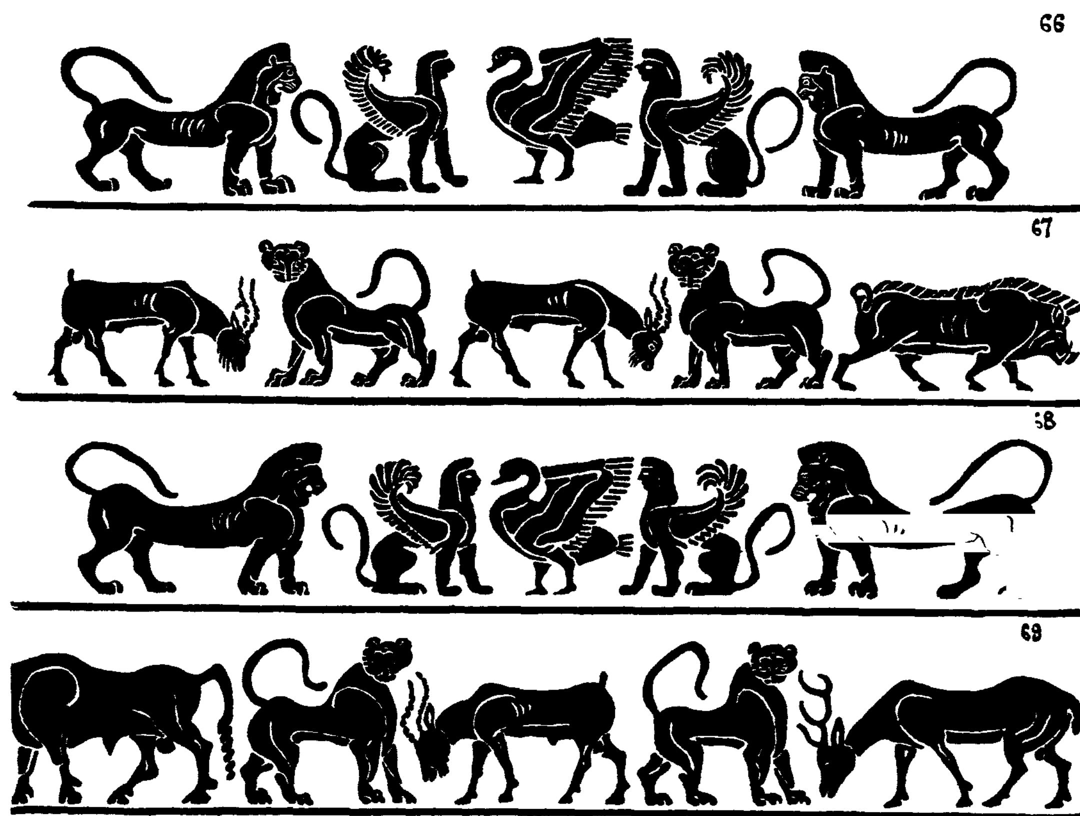


Fig. 10

En résumé, la lecture de ces trois vases nous confirme la similitude des Hou à scènes de chasses et des vases de style Tcheou tardif. Elle nous enseigne la répartition constante des espèces en trois groupes. Le groupe supérieur comporte le motif triple de l'être ailé flanqué des oiseaux à serpents. Le groupe moyen rassemble avec la panthère tous les ruminants : bœuf, cerf, bélier et, accidentellement, bouc. Le groupe inférieur est la répétition du groupe supérieur, mais il marque une nette prédilection pour les thèmes évolués du dragon : sanglier, bouc, éléphant. Il ne reste qu'un point obscur

dans le domaine graphique, celui des chasseurs du vase B (12, 13, 14, 15). On leur attribue volontiers le type indonésien, ce qui n'est que partiellement exact et à l'origine de quelques interprétations contestables. Je ne puis, dans cette conférence, faire autre chose que vous signaler leurs rapports avec des Tibéto-birmans méridionaux actuels.

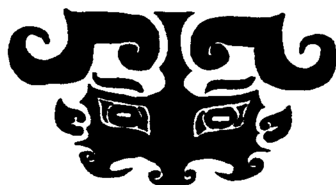
Il ne me reste plus maintenant qu'à poser le jalon que je vous avais annoncé hors de Chine. Sensiblement à la même époque que les vases chinois dont nous parlons, se développait en Grèce, surtout à Corinthe, une formule figurative qui se trouve en rapports presque aussi étroits avec les Hou à scènes de chasses que ceux-ci ne le sont avec les autres bronzes de style Tcheou tardif. La panse des céramiques corinthiennes est couverte de registres horizontaux, normalement au nombre de quatre, mais qui, comme en Chine, peuvent s'étendre à sept et plus, ou se réduire à un seul. Ces registres portent des animaux groupés suivant un ordre précis. Le premier (66) figure un personnage central (oie, sphinx, harpie) flanqué de deux autres animaux ailés (oies, sphinx, harpies ou autres); au-delà de ce motif central, les animaux auxiliaires sont figurés par des lions. Ce premier registre qui répond exactement aux registres supérieurs des vases chinois est généralement répété à la base (68). La majeure partie de ces vases comportant quatre registres, le premier et le quatrième ou troisième offrent donc la composition du triple motif d'êtres ailés, les autres (67, 69) sont occupés par des quadrupèdes. La panthère y joue le rôle d'un leit-motiv qui cloisonne les figurations : bœuf, bélier, bouc, cerf et sanglier.



70



71



72

Fig. 11

Vous voyez que, par la composition comme par le détail zoologique, la céramique corinthienne est en affinités étroites avec les Hou à scènes de chasses des Han. Là ne se bornent pas les similitudes, je vais vous donner deux exemples de détails particulièrement frappants.

Lorsque j'insistais sur la confusion du T'ao-t'ié, du bouc et du dragon, lorsque je signalais l'association permanente du dragon et du hibou, c'était pour que l'importance d'un témoignage comme celui-ci (70), ne vous échappe pas. Nous en savons maintenant assez pour affirmer que, si selon toute vraisemblance (à Corinthe, au ve siècle avant l'ère chrétienne, en Chine, sous les Tcheou, vers la même époque, puis sous les dynasties postérieures) le contenu mythique et religieux des trois figurations (70, 71, 72) n'était pas le même, nous sommes pourtant en présence du même thème.

Le dernier exemple est assez clair pour qu'il soit à peine besoin de l'accompagner d'un commentaire. Les coqs béotiens (74) et les oiseaux Han (73) sont deux expressions, en style local, de la même idée. Le thème Han (75) et le thème corinthien (76) sont aussi

la même chose, à la différence de la division du personnage central, qui est un phénomène fréquent. L'exemple corinthien apporte un élément d'identification précieux : les oiseaux qui dévorent des serpents sont des coqs; or les oiseaux chinois qui à première vue sont inidentifiables sont, eux aussi, des coqs comme en témoigne leur crête (18, 25, 28, 51, 53, 54, 63, 73, 75) et les deux longues plumes de leur queue. Il suffit de savoir que le coq est encore en Chine un oiseau de bon augure, destructeur de vermine, pour ébaucher la voie de l'évolution graphique et psychologique de ce thème.

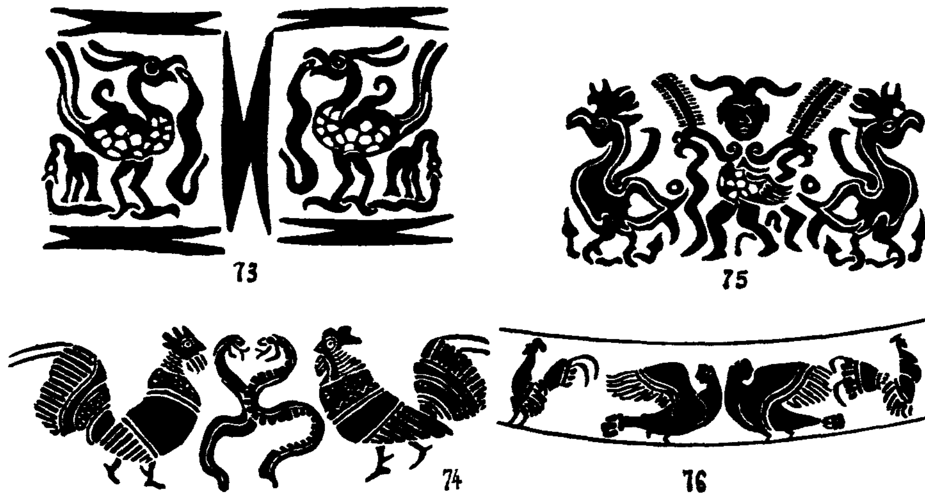


FIG. 12

Pour conclure, je dois maintenant vous dire que n'ai pas eu la prétention d'apporter ici de proposition définitive. Si je ne possédais quelques centaines de jalons sur toute l'Asie, à travers les siècles, j'aurais peut-être osé vous parler de l'influence méditerranéenne en Extrême-Asie, ou vice-versa, j'aurais aisément trouvé entre les deux extrêmes des bornes, j'aurais au besoin pu tracer une route ou des routes. Je m'en suis gardé, pour conserver l'avantage de mener cette étude sur le terrain ferme des figurations où l'interprétation est contenue par de constantes vérifications graphiques, pensant qu'il valait peut-être mieux être obscur ou incomplet que trop pressé d'édifier un système.

André LEROI-GOURHAN.

Portraits Moghols

IV

LA COLLECTION DU BARON MAURICE DE ROTHSCHILD

Les portraits qui forment l'objet de la présente étude appartiennent à la collection des peintures orientales du baron Maurice de Rothschild, auquel nous sommes redevables de l'aimable autorisation d'en publier la description et les images. Qu'il veuille bien recevoir ici l'expression de notre sincère gratitude.

L'évolution du portrait moghol traverse, du XVIe au XVIIIe siècle, plusieurs phases successives. Le règne d'Akbar (1556-1605) est pour lui la période de formation. L'influence des maîtres iraniens, Mīr Sayyid ʿAlī et ʿAbd al-Ṣamad, prédomine tout d'abord dans la jeune école moghole. L'art ṣafawide lui transmet ses lignes précieuses, sa recherche de l'effet décoratif et ses couleurs chatoyantes. Le célèbre portrait « *Les Princes de la Maison de Tīmūr* » (1) est typique de ce genre. C'est plutôt une étoffe richement brodée, un tapis précieux, qu'un portrait collectif. Se détachant sur le fond d'un décor de féerie, les personnages aux robes multicolores qu'il figure évoquent les fleurs printanières d'une prairie émeraude. Ainsi, la peinture moghole débute par le *potrait décoratif*.

Les traditions autochtones, qui luttent avec succès contre la conception iranienne décorative au cours du long règne d'Akbar, introduisent avec elles l'esprit monumental et la tendance à schématiser la figure humaine de manière à en faire valoir les traits typiques. Au contraire de l'artiste iranien attiré par le dynamisme des lignes et le jeu des couleurs, le peintre indien se plaît à la recherche des éléments constants des êtres et des choses. De là le caractère calme et stable de la majeure partie des portraits moghols à partir du règne de Jahāngīr (1605-1627), en contraste avec la grâce nerveuse des portraits ṣafawides (2).

En dehors des éléments iraniens et indiens, le portrait moghol recueille dans une large mesure les influences occidentales. Grâce aux leçons de l'art européen, il atteint son apogée et crée ses plus belles œuvres. Avant de connaître la peinture occidentale,

---

(1) BINYON (L.), *A Persian Painting of the Sixteenth Century*, London, 1930. Notre *Peinture Indienne*, Paris, 1929, pl. III.

(2) Voir les portraits moghols, du début du XVIe siècle, reproduits dans l'excellent ouvrage de KÜHNEL et GOETZ, *Die indischen Buchmalereien aus dem Jahangir Album*, Berlin, 1924.

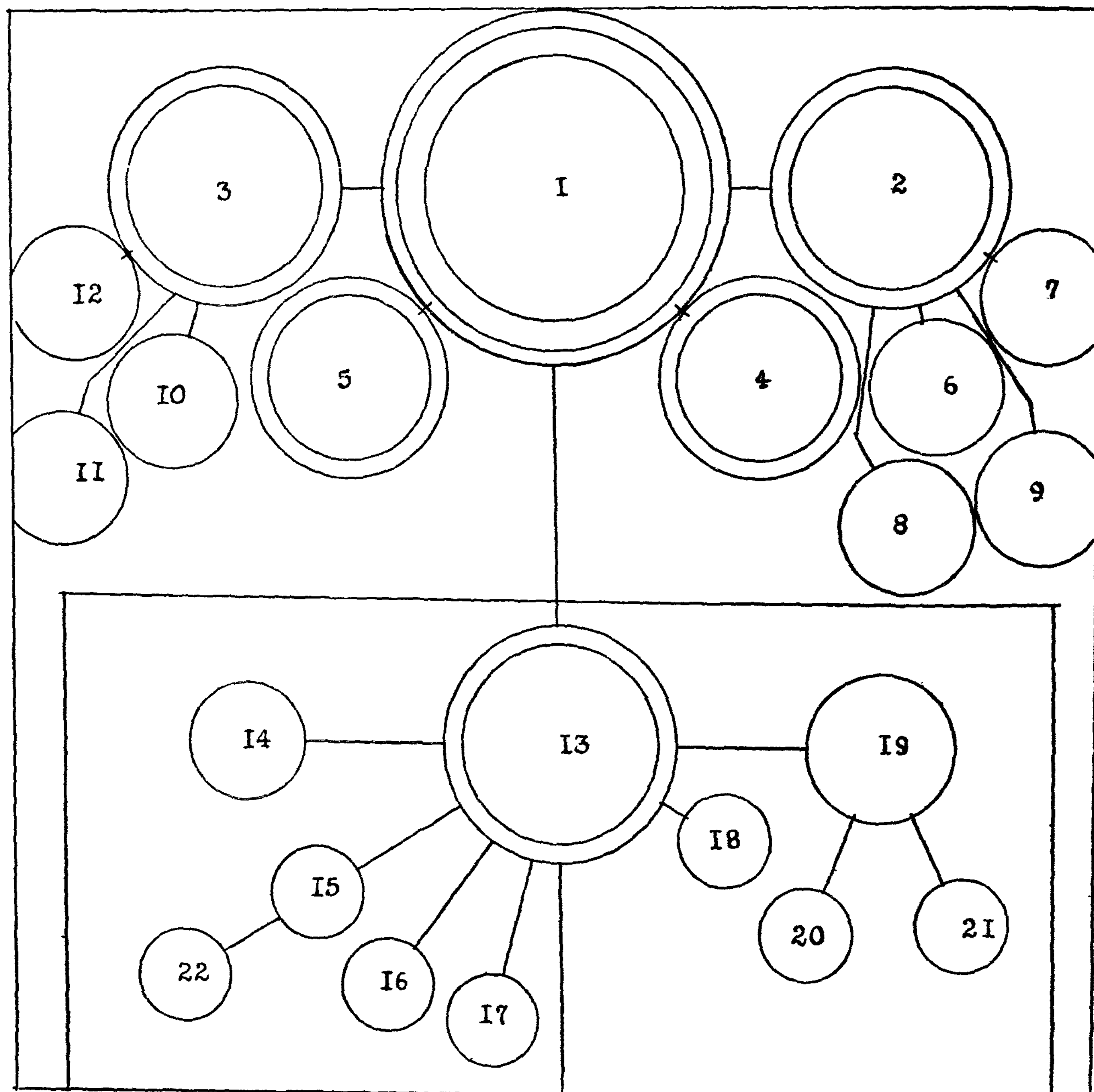
les artistes indiens et iraniens se contentaient de dessiner des images qui traduisaient, il est vrai, les traits de leurs modèles, mais d'une manière abstraite et schématique. C'était l'époque du *portrait ressemblant*, mais privé de flamme intérieure. Les tableaux, les dessins et les gravures venus de l'Occident lointain enseignèrent aux peintres orientaux la manière d'animer l'image humaine, en prêtant à chaque figure l'expression qui lui convient. La leçon fut comprise. Les maîtres moghols s'appliquèrent à saisir ces reflets passagers qui illuminent ou assombrissent le visage et sans lesquels ce dernier se transforme en masque inanimé. Le souffle de la vie vint alors métamorphoser les mannequins hiératiques indiens et les poupées graciles iraniennes en êtres humains accessibles à la joie comme à la souffrance.

Tout en revenant, sous l'influence de l'art occidental, à l'observation directe de la nature, les peintres moghols conservent non seulement les traditions artistiques orientales, mais réussissent à réunir ces deux tendances contraires en une synthèse heureuse. On la reconnaît dans les portraits de l'époque qui unissent l'hiératisme monumental indien et la délicatesse de la ligne iranienne à un réalisme pénétrant, en faisant songer aux maîtres de la Renaissance.

C'est sous cet aspect que se présente le portrait moghol de la période « classique », sous les règnes de Jahāngīr et de Shāh Jahān. Aux époques suivantes, sous Aūrangzēb et même au XVIIIe siècle, ses éléments subsistent encore, mais cèdent le pas aux traditions indiennes de plus en plus exclusives. Sous leur poussée progressive, le portrait moghol se transforme. Une stylisation accentuée lui fait perdre son caractère réaliste. Le visage, privé de son expression vivante, redevient un masque froid comme le marbre, dans lequel il semble être taillé. Le corps, très raide, est celui d'une statue. L'attitude libre fait place à la pose figée. Pris ensemble, ces traits résument le caractère de la figure humaine qui domine dans les images du XVIIIe siècle.

Malgré tous ces changements, le portrait moghol conserve sa maîtrise et sa technique raffinée. Il les oriente seulement vers un idéal nouveau, celui de l'Inde médiévale. Les princes éphémères et efféminés du déclin de l'empire moghol, leurs favorites parées comme des idoles, leurs courtisans retors et rusés apparaissent sur les images du temps revêtus de longues robes blanches, aux plis raides et droits. Hiératiques et impassibles comme des statues, ces personnages ne trahissent en rien leur rôle d'acteurs dans une époque des plus troubles et des plus sensuelles de l'histoire indienne.

Les portraits réunis par M. de Rothschild, dont l'examen détaillé va suivre, ne représentent pas l'ensemble de l'évolution du portrait moghol que nous venons d'esquisser, mais sa période la plus brillante. Ce sont, en effet, les œuvres des écoles « classiques » de Jahāngīr et de Shāh Jahān qui prédominent dans la collection et lui prêtent son cachet individuel. Ils se distinguent par leurs belles qualités artistiques, auxquelles viennent fréquemment se joindre un intérêt historique et une valeur documentaire incontestables.



1. Jahāngīr. 2. Khosrau. 3. Parwīz. 4. Jahāndār. 5. Shahriyār. 6. Dāwar Bakhsh. 7. Garshāsp. 8. Boland Akhtar. 9. Rastekār. 10. Dūrāndīsh. 11. Āzarm. 12. Keshwar Koshā.
13. Mīrān Shāh. 14. Khalīl. 15. Sayyidī Aḥmad. 16. 'Omar. 17. Suyūrghatmīsh. 18. Ayyāl. 19. Abū Bakr. 20. Aylankar. 21. 'Osmān. 22. Kīchīk.



Fig. 1. — Jahāngīr, sa famille et ses ancêtres (voir N° I).

DESCRIPTION DES PORTRAITS

I

L'EMPEREUR JAHĀNGĪR, SA FAMILLE ET SES ANCÊTRES (Pl. LXVI, fig. 1)

Arbre généalogique, composé de deux feuillets appartenant à des époques différentes, dont le second est enchâssé dans la partie inférieure du premier.

Premier feuillet : l'empereur Jahāngīr et sa famille. Douze médaillons circulaires, avec les portraits du souverain, de ses fils et de ses petits-fils, de grandeurs variant entre 0,069 et 0,017 mm., sur fond ambre, ramagé de plantes et de fleurs dorées. L'ensemble des médaillons est surmonté d'un en-tête *('unwān)*, formé de trois rectangles inégaux (celui du milieu dépasse en grandeur les deux autres), surmontés de lambrequins richement enluminés avec prédominance de bleu foncé et d'or.

Second feuillet, en forme de rectangle, encadré d'un étroit filet vert masquant le raccord : *Mīrān Shāh Sulṭān Mīrzā, l'ancêtre de Jahāngīr, et sa descendance.* Dix médaillons circulaires avec portraits, de grandeurs différentes, disposés sur fond de papier non recouvert de couleurs, décoré en or d'images d'animaux, d'oiseaux et de plantes. Signature de Dharānj, l'un des illustrateurs du *Bābur-nāmah* du British Museum, Londres, de la fin du XVI[e] siècle. Des inscriptions microscopiques auprès des médaillons indiquent les noms des personnages représentés.

A. — *La famille impériale*

1. JAHĀNGĪR (0,050, 0,069, avec cadre). De profil, tourné à gauche, la tête entourée d'un nimbe. Assis à l'orientale sur un trône d'or, le dos appuyé contre un coussin cramoisi à dessin doré, en tenant un faucon gris et blanc sur le poing droit. Turban marron, broché d'or, à aigrette noire; robe ocre, saisie à la taille par une ceinture bleu et or; collier de perles, de rubis et d'émeraudes; poignard « en dent de poisson ». Encadrement composé de filets, d'une bordure bleu pâle à arabesque et d'une bande dorée. Nous omettrons de décrire les encadrements des portraits suivants, composés uniformément de filets de couleur et d'une bande dorée.

Iconographie : Cat. des Manuscrits Orientaux de la Bibliothèque Publique de St. Pétersbourg, 1852, p. 420; GOETZ, *Indische historische Porträts, Asia Major*, vol. III, fasc. 2, Leipzig, 1925; nos *Portraits moghols*, I-III, *R.A.A.*, VII, 2 et 4, 1930-32 et *Quelques images de Jahāngīr dans un Dīwān de Hāfiz, Gaz. Beaux-Arts*, 1931; STEWART (C), *Biographical Sketches, Journ. R. Asiat. S-ty*, 1834, vol. I, pp. 325-333.

Ses fils.

2. KHOSRAU, SULṬĀN (0,040). Fils aîné de Jahāngīr et de Mān Bai (Shāh Begum), né à Lahore, le 6 août 1587 et assassiné, par ordre de Shāh Jāhan, à Burhānpūr, le 29 janvier 1622.

De profil, tourné à gauche. Assis, les bras croisés sur les genoux. Turban blanc sans aigrette; robe bleu gris, saisie à la taille par une ceinture dorée; collier de perles.

Iconographie : GOETZ, *Indische historische Porträts* ; à compléter par : *Cat. Manuscr. Orient. de la Bibl. St. Pétersbourg*, 1852, p. 421; COOMARASWAMY, *Notes on Indian Painting*, Art. Asiae, 1927, nº 1 et *Catalogue of the Indian Collections in the Museum of Fine Arts*, Boston, p. VI, 1930, pl. XXVII et p. 36, croit reconnaître le prince Khosrau dans un portrait du Musée de Boston. Nous n'estimons pas que le personnage représenté sur ce dernier soit le fils aîné de Jahāngīr. On ne saurait admettre l'identité de ce gros et vulgaire bonhomme avec le jeune prince dont les manières élégantes frappèrent Sir Thomas Roe, l'ambassadeur anglais à la cour moghole (v. *The Embassy of Sir Thomas Roe*, ed. Foster, L., 1926, p. 432). M. Coomaraswamy s'est laissé induire en erreur par une inscription apocryphe. Nos identifications, basées sur la précédente, de deux portraits reproduits dans nos *Miniatures indiennes* (nº 37 et pl. VIII) et *Peinture indienne* (pl. XXV*b*) doivent être également rejetées (v. *Journal Asiatique*, janvier-mars 1932, p. 185).

3. PARWĪZ, SULṬĀN (0,040). Second fils de Jahāngīr et de Ṣāhib Jāmal, né à Kābul, en 1589, et mort à Burhānpūr, en october 1626.

De profil, tourné à droite. Assis, les mains tendues vers son père, dans l'attitude de la prière. Turban orange à aigrette noire; robe en mousseline blanche transparente, saisie à la taille par une ceinture dorée; shalwār jaune; collier de perles; poignard (ce prince est le seul, à côté du souverain, qui porte une arme).

Iconographie : GOETZ, *op. cit.*, p. 245; nos *Portraits moghols*, I-III et *Quelques images de Jahāngīr*, Gaz. B.-A., 1931; STEWART, *op. cit.*

4. JAHĀNDĀR (0,032). Quatrième fils de Jahāngīr et d'une concubine, faible d'esprit, né en 1605, mort en 1626.

De trois quarts, tourné à gauche. Respirant assis le parfum de la fleur qu'il tient de la main droite. Turban lilas, robe en lamé d'or.

5. SHAHRIYĀR (0,032). Cinquième fils de Jahāngīr et d'une concubine. Se proclame empereur, en 1627. Exécuté le 26 janvier 1629.

De profil, tourné à droite. Assis en lisant un livre qu'il tient de la main droite à la hauteur de ses yeux. Turban violet; robe en mousseline blanche transparente; shalwār rose; ceinture; collier de perles.

Iconographie : nos *Miniatures indiennes*, nº 50.

Ses petits-fils.

a) *Descendance de Khosrau*

6. DĀWAR BAKHSH (Mīrzā Bulāqī) (0,022). Gouverneur du Gujarāt (1623), proclamé empereur par Āṣaf Khān, en octobre 1627, et exécuté le 26 janvier 1628, par ordre de Shāh Jahān.

De profil, tourné à gauche. Assis, la main levée à la hauteur de la poitrine. Turban orange, robe blanche. A noter son teint basané.

Iconographie : nos *Portraits moghols*, I, p. 232 et III, p. 243.

7. GARSHĀSP (0,022). Exécuté le 26 janvier 1628.

De profil, tourné à gauche. Assis, les mains sur les genoux. Turban cramoisi, robe blanche.

8. BOLAND AKHTAR (0,022). Né le 11 mars 1609 et exécuté avec les précédents.

De trois quarts, tourné à droite. Enfant en bas âge, étendu sur un tapis lilas, la tête posée sur un coussin cramoisi, le bras gauche levé. Bonnet doré, robe vert pâle, chaîne avec amulettes en sautoir.

9. RASTEKĀR (0,022). Inconnu des historiens.

De profil, tourné à gauche. En bas-âge, couché, les bras étendus, sur un tapis bleu, la tête posée sur un coussin rayé or et orange. Bonnet or et gris, robe jaune, chaîne avec des amulettes en sautoir.

b) *Descendance de Parwīz*

10. DŪRĀNDĪSH (0,022). Inconnu des historiens.

De profil, tourné à droite, Assis, les mains croisées sur les genoux. Turban jaune, robe mauve.

11. ĀZARM (0.022). Inconnu des historiens.

De trois quarts, tourné à droite. Assis les mains posées sur les genoux. Turban rouge, robe blanche.

12. KESHWAR KOSHĀ (0,021). Inconnu des historiens.

De trois quarts, tourné à droite. A demi étendu sur un gros coussin violet, la tête appuyée contre sa main gauche. Turban, doré robe orange, collier de perles.

B. — *Ses ancêtres*

13. JALĀL AL-DĪN MĪRĀN SHĀH SULṬĀN MĪRZĀ (0,042). Troisième fils de Tīmūr, gouverneur du vivant de son père, puis roi de l'Irāq, de l'Āzarbāijān, du Murghān, du Shīrwān et de la Géorgie. Né en 769 AH. (1367) et tué dans une bataille contre le Turcoman Qarā Yūsuf, en 810/1407.

De trois quarts, tourné à gauche. Assis, la jambe repliée, sur un trône, en tenant un faucon sur le poing droit. Turban blanc, robe verte, bottes noires. Fond d'or agrementé d'arbres en fleurs.

Iconographie : BINYON (L), *A Persian Painting of the Sixteenth Century*, London, 1930; BROWN (P.), *Indian Painting under the Mughals*, Oxford, 1924, pl. XII, LX et p. 148-149; GOETZ, *op. cit.;* nos *Peinture indienne* (pl. III) et *Miniatures indiennes* (n° 115).

Ses fils.

14. SULṬĀN KHALĪL MĪRZĀ (0,020). Né en 786/1384, roi de Samarqand après la mort de Tīmūr ,en 1405, détrôné et déporté à Kāshghar, en 811/1408. Libéré et nommé par son oncle Shāh Rokh gouverneur de Rayy, de Qum et de Hamadān, il meurt en 814/1411. La courtisane Shād al-Malek qu'il avait épousée en secret, l'une des causes de ses revers, se poignarda à sa mort et fut enterrée avec lui.

Assis, tourné à droits, les mains tendues, dans l'attitude de la prière. Costume non colorié.

Iconographie : BINYON, *op. cit.*, p. 2.

15. MĪRZĀ SAYYIDĪ AḤMAD (0,016).

A genoux, tourné à gauche, les mains tendues dans l'attitude de la prière. A peine tenté de couleurs.

16. ʿOMAR MĪRZĀ (0,016). Vaincu et blessé dans une bataille contre Shāh Rokh. Mort peu de jours après, en mai 809/1407.

Assis, tourné à droite, une main reposant sur ses genoux, l'autre pressée contre sa poitrine. Robe rouge.

17. SUYŪRGHATMĪSH MĪRZĀ (0,016).

Assis, tourné à droite, à moitié effacé. Fond d'or (traces).

18. AYYĀL MĪRZĀ (0,016). Mort à Rayy, en 817/1414.

Assis, tourné à gauche, les mains posées sur les genoux. Robe rouge.

19. ABŪ BAKR MĪRZĀ (0,026). Gouverneur de Baghdād, en 803/1400, tué dans une bataille, en 810/1407.

Assis, tourné à gauche, les mains posées sur les genoux. Turban blanc, robe rose. Fond teinté de vert.

Ses petits-fils.

Descendance d'Abū Bakr

20. AYLANKAR MĪRZĀ (0,016).

Assis, tourné à gauche, en tenant un livre dans ses mains. Turban doré. Légèrement teinté de couleurs.

21. ʿOṢMĀN MĪRZĀ (0,016).

Assis, tourné à gauche, la main gauche tendue, la droite repoosant sur un genou. Robe bleue. Fond d'or.

Arrière-petit-fils.

22. MOḤAMMAD SULṬĀN MĪRZĀ (KĪCHĪK MĪRZĀ) (0,016). Fils de Sulṭān Aḥmad Mīrzā, gouverneur de Herāt (non représenté), fils de Mīrzā Sayyidī Aḥmad. Après avoir renoncé à la carrière des armes, il se fit lettré.

Assis, tourné à droite, A peine teinté de couleurs. Fond d'or.

Au point de vue du style, les deux parties composant cet arbre généalogique ne sauraient appartenir ni au même artiste, ni à la même époque. La partie inférieure, rapportée, est de style nettement akbarien, comme le prouve d'ailleurs la signature de Dharānj, l'un des maîtres de ce règne.

La partie supérieure, d'un style différent, consacrée à Jahāngīr et à sa famille, présente la particularité de ne pas contenir le portrait de Shāh Jahān, le plus notable des fils de ce monarque. Son absence ne pourrait être expliquée que par les deux hypothèses suivantes. Selon la première, Jahāngīr aurait fait exécuter cet ensemble de portraits de famille vers la fin de son règne, attristée par la révolte de Shāh Jahān.

Le cœur ulcéré par l'ingratitude de celui auquel il avait accordé de titre de « Roi du Monde » (Shāh Jahān), Jahāngīr changea ce dernier en celui de « Vaurien » (Bīdawlat). Un autre effet de cette insurrection fut de rapprocher le monarque vieillissant de ses fils Khosrau et Parwīz. Il serait aisé d'admettre que l'image du « vaurien », évoquant en outre des souvenirs pénibles, n'eut plus de place parmi les membres de la famille royale. La seconde hypothèse serait que l'exécution de ce tableau généaolgique remonte au début du règne de Shāh Jahān qui en sa qualité de souverain, se serait fait peindre avec sa famille sur un feuillet séparé, destiné à faire face au présent.

La plausibilité de ces deux conjectures rend difficile de se prononcer en faveur de l'une ou de l'autre. En tous cas, la peinture n'est pas antérieure à la fin du règne de Jahāngīr. Le souverain y apparaît âgé et fatigué. D'après son style, elle pourrait appartenir aux deux règnes. Dans l'état actuel de nos connaissances, il est également impossible de l'attribuer à tel ou tel autre maître des ateliers impériaux. Sa date approximative serait entre 1620 et 1630.

II

'Isā Khān Qūrchī Bashī, général persan du règne de Shāh 'Abbās I

Debout, de trois quarts, tourné à gauche, les mains enfoncées dans sa ceinture.

Costume : grand turban blanc, rayé d'or; robe lilas; ceinture jaune, rayée d'or et de rose, avec un petit poignard; chausses orange.

Fond uni, bleu turquoise.

Inscriptions : a) à gauche, dans un cartouche doré : Bishn Dās; *b*) à droite, sur fond turquoise : shabīh 'Isā Khān.

Encadrement : bordure blanche, mouchetée d'or; bordure bleue à fleurs d'or; filets. Marges (sur trois côtés) décorées en or, sur fond de papier jaunâtre, d'animaux, d'oiseaux (tigre, panthère, daim, lièvre, faisan, faucon, etc.) et de plantes diverses.

Dimensions : 0,158 × 0,081 (p); 0,340 × 0,224 (f).

Gouache. Belle facture. Gamme discrète de lilas et de bleu turquoise, à peine rehaussée de deux taches d'orange.

Époque de Jahāngīr, entre 1613 et 1619.

Iconographie : Coomaraswamy, *Catalogue of the Indian Collection of the Museum of Fine Arts*, Part VI, Boston, 1930, pl. xxxv et pp. 46.

Bishn Dās, l'un des meilleurs portraitistes de Jahāngīr, accompagna, par ordre de ce dernier, l'ambassade de Khān 'Ālām envoyée en Perse, auprès de Shāh 'Abbās I, pour exécuter les portraits du Shāh et des grands du royaume (Cf. *Tūzuk-i Jahāngīrī*, tr. Rogers, London, 1914, vol. II, pp. 116-117).

III

MALIK 'AMBAR ḤABSHĪ (1546-1626) (Pl. LXVIII, fig. 5)

Peshwa (ministre) des souverains d'Aḥmadnagar, d'origine abyssine. Adversaire résolu du pouvoir moghol, contre lequel il lutta toute sa vie. Mort en 1626, à l'âge de quatre-vingt ans.

Debout, de profil, tourné à gauche, les mains appuyées sur une longue épée qu'il tient devant lui.

Costume : turban blanc, dont un des bouts forme une sorte de panache; robe blanche descendant jusqu'aux chevilles; écharpe blanche sur les épaules; ceinture en lamé d'or, avec un poignard (katār); épée; babouches orange.

Fond inachevé, bleu, pâle. Touches grisâtres du côté gauche et autour de la tête.

Signature (en bas, sous les pieds) : 'amal Hāshim.

Encadrement : bordure rose, mouchetée d'or; filets; bande d'or Marges (sur trois côtés) décorées de fleurs sur tiges, polychromés avec leurs feuilles.

Dimensions : 0,149 × 0,080 (p); 0,330 × 0,210 (f).

Gouache. Belle facture. Gamme discrète de blanc, de bleu pâle et d'or.

Époque de Jahāngīr, deuxième décade du XVIIe.

Iconographie : COOMARASWAMY, *Portfolio of Indian Art,* pl. 89, *Notes on Indian Painting,* p. 1, pl. 5 et *Indian Collections of the Museum of Fine Arts,* Boston, p. VI, pp. 48-49, pl. XXXVII; GOETZ, *Indische historische Porträts,* Asia Major, vol. II, fasc. 2, p. 242; Museum für Völkerkunde, Berlin, n° 1 C 24349 f. 31 A; nos *Peinture indienne,* pl. XXIX et *Miniatures indiennes au Musée du Louvre,* pp. 31-32); Victoria and Albert Museum, Londres, I. M. 21-1925.

IV

SULṬĀN SHUJĀ', ENFANT (Pl. LXVII, fig. 2)

Second fils de Shāh Jahān, né en 1616 et disparu (tué ?), après avoir été vaincu dans la lutte pour le trône, en 1660.

Le prince, qui paraît avoir de quatre à cinq ans, est figuré debout, de trois quarts, tourné à droite, la tête entourée d'un nimbe, en tenant une fleur de la main gauche.

Costume : turban cramoisi, rayé d'or, à aigrette noire; robe en mousseline blanche transparente; pantalon jaune; babouches dorées; bijoux (collier de perles à pendentif, bracelets, parure de turban, amulettes en bandoulière).

Fond uni, vert foncé, avec quelque touffes de fleurs dans sa partie inférieure peintes en vert plus foncé.

Encadrement : trois bordures, dont deux rose pâle à fleurettes d'or et une, composée de quatorze cartouches contenant des vers calligraphiés; trois bandes, deux en rose violacé et une, dorée; filets. Marges (sur trois côtés) enluminées de fleurs polychromes



Fig. 2. — Sulṭān Shujā' (voir N° IV).



Fig. 3. — Shāh Jahān (voir N° V).



Fig. 4. — Le vieux sheikh (voir N° VI).



Fig. 5. — Malik ʻAmbar Ḥabshī (voir N° III) par Hāshim

sur tiges, avec feuilles, encadrées dans des médaillons (à noter l'influence européenne) sur fond non recouvert de couleur.

Dimensions : 0,124 × 0,072 (p); 0,365 × 0,246 (f).

Gouache. Bonne facture. Gamme de vert foncé et d'ambre.

Fin du règne de Jahāngīr, 1620.

Iconographie : BINYON et ARNOLD, *Court Painters*, etc., 1930, pl. XXI; STEWART (C). *Biographical Sketches*, J. R. A. S., 1834, vol. I; STRZYGOWSKY, *Asiatische Miniaturenmalerei*, Klagenfurt, 1933, fig. 16 et 30; STEWART, *op. cit.*; nos *Portraits moghols* I et III.

V

LE PRINCE SHĀH JAHĀN (Pl. LXVII, fig. 3)

Debout, de profil, tourné à gauche. Le visage encadré d'une barbe légère et les mains posées l'une sur l'autre sur sa ceinture, le prince paraît âgé d'une trentaine d'années.

Fond non recouvert de couleur.

Encadrement : bordure bleu pâle, mouchetée d'or; bordure bleu d'azur à fleurs dorées, avec cartouche renfermant une inscription; filets. Marges (sur trois côtés), couleur crême, décorées d'oiseaux et de fleurs dans des médaillons entrelacés.

Dimensions : 0,172 × 0,091 (p); 0,338 × 0,224 (f).

Dessin au trait. Facture belle et fine.

Époque de Jahāngīr, vers 1622.

Iconographie : GOETZ, *op. cit.* et nos *Portraits moghols*, I-III, à compléter par : *Cat. Mss. orient. Bibl. St. Pétersbourg*, 1852, p. 421; STEWART (C), *op. cit.*; STRZYGOWSKY, *Asiatische Miniaturmalerei*, Klagenfurt, 1933, fig. 27-31, 36, 91 (inexact. ident. comme Parwīz, p. 37), 197, 261, 262.

VI

UN VIEUX SHEIKH (Pl. LXVIII, fig. 4)

Vieillard au nez aquilin et à longue barbe blanche, figuré debout, un long bâton sous le bras, les mains, tenant un chapelet, levées à la hauteur de la poitrine, dans l'attitude de la prière.

Costume : turban blanc, de forme ronde et plate; robe en mousseline blanche transparente, descendant jusqu'aux chevilles; châle marron, posé sur les épaules; ceinture blanche avec une boîte à bétel ronde en or; pantalon blanc, visible à travers la robe; babouches rouge foncé.

Fond uni, gris bleuâtre.

Encadrement : bande dorée en forme de tresse, en haut de l'image; bordure bleu d'azur, enluminée d'arabesques dorées et de fleurettes polychromes; filets. Marges (sur trois côtés) décorées en or, sur fond de papier jaunâtre, de rinceaux foliacés et

florescents parsemés d'oiseaux, ainsi que de cinq médaillons à arabesques, dont trois à fond d'azur et deux à fond noir.

Dimensions : 0,140 × 0,068 (p); 0,355 × 0,235 (f).

Gouache. Belle facture. Gamme sobre de gris, de blanc et de maron. Le portrait, non signé, doit appartenir à un maître reputé de l'époque.

Fin du règne de Jahāngīr ou début de celui de Shāh Jahān (entre 1620 et 1630).

VII

L'empereur Jahāngīr et son vézir Āṣaf Khān

Le souverain, dont la main droite est posée sur son sabre, tourne sa tête comme pour adresser la parole au ministre qui le suit. Ce dernier l'écoute en tenant les mains levées à la hauteur de sa poitrine, dans l'attitude respectueuse du courtisan recevant un ordre de son monarque.

Costumes : Le Grand Moghol, sur le déclin de l'âge, est coiffé d'un turban à aigrette noire se détachant sur le fond doré du nimbe en forme de disque, et paré de nombreux bijoux (collier de perles, boucles d'oreille, bracelets), ainsi que d'un petit poignard. Le vézir, vieillard à barbe grise, armé d'un sabre et d'un poignard (katār), porte un bouclier rond, orné de quatre clous dorés, en bandoulière.

Fond gris brun, uni.

Encadrement : cartouches renfermant des vers calligraphiés, posés en haut et en bas de l'image sur deux bandes dorées à fleurettes polychromes. Marges (sur trois côtés) décorées de médaillons de forme circulaire, avec des perroquets rouges et de bouquets de fleurs, encadrés de rinceaux foliacés dorés (influence européenne), le tout sur fond non recouvert de couleur.

Dimensions : 0,200 × 0,168 (p); 0,365 × 0,250 (f).

Époque de Jahāngīr, entre 1620 et 1630.

Iconographie : a) Jahāngīr : v. le n° I; *b*) Āṣaf Khān : nos *Portraits moghols,* I-III à compléter par Strzygowsky et Glück, *Die indische Miniatüren im Schlosse Schönbrunn*, 32*b*.

VIII

L'empereur Shāh Jahān sur le trône aux paons

De profil, tourné à gauche. Le souverain, assis à l'orientale, le dos appuyé contre un gros coussin en soie cramoisie, broché d'or, tient de la main droite une rose, l'emblème du pouvoir moghol, tandis que la gauche repose sur le poignard, passé à travers sa ceinture. Le visage encadré d'une légère barbe noire, il paraît âgé d'une trentaine d'années.

Costume : turban à aigrette, en brocard doré; robe (jāmah) en mousseline de Dacca

blanche, transparente, laissant voir le pantalon (shalwār) en soie rayée d'orange, de lilas et de vert; ceinture en lamé d'or; poignard indien (katār); collier de perles, pendentif, bracelets.

Décor : trône sur pieds, quadrangulaire, à trois marches, en or ciselé, constellé de pierreries; dôme, de la même forme, surmonté de deux paons bleu foncé et soutenu par quatre colonnes, le tout en or et pierres fines; baldaquin sur colonnes cramoisi, frangé de perles; tapis à fleurs sur fond indigo. Ciel bleu turquoise.

Ce trône célèbre, dit aux paons, dont la forme varie sans cesse, a été décrit par un grand nombre de voyageurs européens. La plus complète des descriptions est celle, peut-être, de Tavernier qui l'a vu en 1655 et estimé à 160.500.000 livres (*Voyages*, vol. I, pp. 381, 385).

Encadrement : deux bordures dorées et une rose à fleurettes d'or; filets. Marges (sur trois côtés) décorées de grands médaillons octogones à fleurs sur fond non recouvert de couleur et de petits médaillons à oiseaux sur fond d'or, de la même forme.

Dimensions : 0,167 × 0,127 (p); 0,372 × 0,258 (f).

Gouache. Belle et fine facture. Palette harmonieuse et riche. Gamme de bleu turquoise et d'ambre, rehaussés d'or. Peinture anonyme, mais appartenant indubitablement à l'un des meilleurs maîtres de l'époque.

Époque de Shāh Jahān, troisième décade du XVIIe siècle.

Iconographie : v. le n° V et la reprod. chez Brown, *op. cit.* pl. XXV.

IX

L'EMPEREUR SHĀH JAHĀN SUR UN TRÔNE

La tête entourée d'un nimbe, le dos appuyé contre un gros coussin et les mains tendues en avant dans l'attitude de la prière, le souverain, figuré de profil, tourné à gauche, est assis sur un trône en or, posé sur un tapis rouge foncé et surmonté d'un parasol.

Fond vert olive à nuages.

Signature (sous la bordure grise) : 'amal Nādir al-Zāman (apocryphe).

Encadrement : bordure grise à palmettes dorées, filets. Marges roses enluminées en or de teintes différentes de figures d'animaux (lion, panthères, gazelles, lièvres, fauves dévorant leur proie) d'oiseaux (paons, grues, canards, etc.), de plantes (fleurs, arbres), de rochers et de pagodes, d'un bel effet décoratif.

Dimensions : 0,161 × 0,072 (p); 0,342 × 0,230 (f).

Gouache. Gamme sombre et terne de vert olive, de rouge foncé et d'or. Peinture détériorée par des retouches postérieures (XVIIIe siècle). Seul, le visage laisse voir une fine facture.

Époque de Shāh Jahān, second quart du XVIIe siècle.

Iconographie : v. le n° V.

X

BĀQIR KHĀN NAJM ṢĀNĪ

Refugié persan, Bāqir Khān doit sa fortune à Khān Jahān Lōdī qui attire sur lui l'attention de Jahāngīr. Son mariage avec Khadījah Begum, la sœur de la toute puissante impératrice Nūr Jahān, « lui ouvre la porte du pouvoir ». Gouverneur successif du Multan, de l'Oudh et de l'Orissa, il est aussi habile à s'enrichir qu'à conserver la faveur impériale. Jahāngīr lui accorde le titre honorifique de « *farzand* » (fils). Revoqué en raison d'une plainte des habitants de l'Orissa, sous Shāh Jahān, il parvient à se justifier et obtient le gouvernement du Gujarāt, puis celui d'Alāhābād où il meurt, en 1637.

Debout, de profil, tourné à droite, les mains croisées sur la ceinture.

Costume : turban vert et or, à aigrette; robe blanche; ceinture orange et or; pantalon lilas; babouches cramoisi et vert; armes (sabre, poignard et bouclier rond, en bandoulière).

Décor : bande étroite de verdure; fond non recouvert de couleur.

Inscription (en bas, à gauche) identifiant le personnage.

Encadrement : bordure rose pâle à motifs dorés (cartouches, fleurs, etc.); bande dorée; filets. Marges (sur trois côtés) décorées de rinceaux florescents polychromes sur fond de papier brun.

Dimensions : 0,180 × 0,107 (p); 0,365 × 0,250 (f).

Gouache inachevée. Belle facture.

Époque de Shāh Jahān, 2e quart du XVIIe siècle.

XI

JEUNE PRINCE, A CHEVAL (Pl. LXIX, fig. 6)

L'adolescent, monté sur un coursier gris pommelé, cabré sur ses jambes de derrière, tient un arc dans une main et de l'autre une flèche.

Costume : turban doré à aigrette noire; robe orange laissant voir le pantalon bleu foncé; ceinture et épée dorées; babouches lilas. *Harnachement :* aigrette noire et figurine de paon en or et émail sur la tête du cheval; queue de yak suspendue à son cou; selle et couverture or à rinceaux florescents polychromes; manchettes en or sur les jambes; sabots aux fers dorés; queue et jambes peintes en rouge (selon la vieille mode persane et indienne, pour indiquer que c'est le cheval d'un conquérant).

Décor : jeune platane, derrière le cavalier, symbolisant sa grâce juvénile; tapis de verdure émaillée de fleurs sous les pieds de sa monture; plaine gris mauve servant de fond discret à la richesse du costume et du harnachement.

Encadrement : quatre cartouches dorés à fleurettes polychromes renfermant des versets calligraphiés, dont deux en haut et deux en bas de l'image. Marges



Fig. 6. — Jeune prince à cheval (voir N° XI).

(sur trois côtés) décorées de médaillons à fleurs (roses, pavots) sur fond de papier brun.

Dimensions : 0,191 × 0,165 (p); 0,365 × 0,250 (f).

Gouache. Belle facture. Gamme d'orange, de vert clair et de mauve rehaussés d'or.

Inde, école dekkhanī, second quart du XVIIe siècle.

XII

L'EMPEREUR AKBAR ET SON FILS, L'EMPEREUR JAHĀNGĪR

Les deux souverains, le premier, de trois quarts, tourné à gauche, le second, de profil, tourné à droite, sont figurés debout l'un en face de l'autre. Akbar, vieillard aux cheveux blancs qui s'appuie de la main gauche sur une longue épée rājpute, tend à son fils de la gauche un sarpīch (ornement de turban), symbole du pouvoir. Jahāngīr, âgé d'une quarantaine d'années (la perle à l'oreille est une mode introduite par lui, en 1614), reçoit le don de son père, les mains tendues en avant à la hauteur de la poitrine, dans l'attitude de la prière. Ils ont, tous deux, les têtes entourées de nimbes en forme de photosphères.

Costumes : a) *Akbar :* turban blanc à bandes orange; robe vert olive à palmettes dorées; ceinture en lamé d'or à dessin floral; pantalon mauve; babouches orange; collier de perles à pendentif, bracelets b) *Jahāngīr :* turban en lamé d'or; robe cramoisie, décoré d'un semis de tulipes dorées; ceinture en lamé d'or à dessin floral; babouches grises; poignard (katār); collier de perles, pendentif, bracelets, bagues.

Décor : prairie verdoyante, émaillée de touffes de fleurs; arbres d'inspiration européenne à l'horizon; ciel bleu turquoise animé de nuages orange et or.

Encadrement : bordure rose pâle à rinceaux florescents dorés; bande d'or. Marges (sur trois côtés) décorées de figures d'hommes et d'animaux en couleurs et de plantes en or : a) *partie supérieure :* anges (d'inspiration européenne), l'un au-dessus d'Akbar, avec un sabre, l'autre au-dessus de Jahāngīr, avec un plat dans lequel se trouve un poignard au manche blanc et au fourreau recouvert d'un dessin écaille (peut-être celui au manche « en dent de poisson », décrit par Jahāngīr, en 1619 (*Tūzuk-i Jahāngīrī*, tr. Rogers, vol. I, p. 322 et II, pp. 98-99); b) *partie latérale droite :* images de serviteurs attachés à la personne du souverain : 1) le porteur du parasol, en robe blanche; 2) le porte-glaive, imberbe, en rose, avec le sabre impérial dans un étui en soie; 3) le porte-étendard, en orange, avec l'étendard en étoffe dorée, roulé; c) *partie inférieure :* deux grues grises au bord de l'eau.

Dimensions : 0,202 × 0,137 (p); 0,368 × 0,248 (f).

Gouache. Belle facture. Palette harmonieuse et discrète. Gamme de vert olive, de cramoisi et de bleu turquoise.

Époque de Shāh Jahān, milieu du XVIIe siècle.

Iconographie : BINYON et ARNOLD, *The Court Painters of the Grand Moghuls*, Oxford, 1921 ; BINYON, WILKINSON et GRAY, *Persian Miniature Painting*, London, 1930, pl. CIV*b*; BLOCHET, *Musulman Painting*, London, 1929, pl. CLXXVIII-CLXXX, CXXXII;

BROWN (P.), *op. cit.*, pl. VIII, fig. 1 (portrait apocryphe, milieu du XVIIe siècle), XXVI, XXXIX, LX, fig. 1 et 2, LXV, fig. 2 (?); Catalogue des Mss. orientaux d. l. Bibl. St. Pétersb., p. 421; COOMARASWAMY, *Cat. Ind. Coll. in the Boston Museum*, p. VI, 1930, no VI, CIII, CLXIII; GOETZ (H.), *op. cit.*, p. 234; nos *Miniatures indiennes*, no 36 et 97, *Peinture indienne*, pl. XIII-XVIII; STEWART (C.), *op. cit.*, pp. 325-333; STRZYGOWSKY, *Asiatische Miniaturmalerei*, Klagenfurt, 1933, fig. 17, 19, 33, 36, 55, 131, 243, 256 (non identifiée), 258 (identification douteuse).

XIII

L'EMPEREUR SHĀH JAHĀN

Debout, de profil, tourné à gauche, la tête entourée d'un nimbe vert pâle aux rayons dorés, les mains jointes et levées à la hauteur de la poitrine, dans l'attitude de la prière.

Costume : turban rouge, moucheté d'or, à aigrette blanche se terminant par deux plumes noires, ornées de perles; robe en mousseline de Dakka, blanche, transparente; ceinture dorée à fleurs rouges; pantalon en lamé d'or agrementé de fleurs d'iris mauves; sabre et poignard (katār); babouches ocre et argent.

Décor : nappe de verdure parsemée de fleurettes, exécutées avec finesse (influence européenne); ciel bleu turquoise à nuages orange.

Encadrement : bordure rose à arabesques et à fleurettes dorées bande d'or; filets. Marges (sur trois côtés) décorées de figures humaines et animales, ainsi que de plantes, en or sur fond non recouvert de couleur : a) *partie supérieure :* anges dans des nuages, l'un tenant un sabre, l'autre un plateau avec un collier de perles; b) *partie latérale droite :* 1) adolescent en robe verte, porteur d'éventail; 2) homme à moustaches, en robe lilas à fleurettes blanches, porteur de sabre; 3) adolescent, en robe ocre, porteur d'encensoir; c) *partie inférieure :* guépard rampant vers trois gazelles.

Dimensions : 0,240 × 0,167 (p); 0,380 × 0,255 (f).

Gouache. Belle et fine facture. Gamme harmonieuse et discrète de rose, chair, de bleu turquoise et d'or.

Époque de Shāh Jahān, milieu du XVIIe siècle.

Iconographie : v. le no V.

XIV

L'EMPEREUR SHĀH JAHĀN DANS SA VIEILLESSE (Pl. LXX, fig. 8)

Debout, de profil, tourné à gauche, la tête entourée d'un nimbe en forme de photosphère. Le souverain, dont la barbe est blanche, mais les moustaches sont encore noires, tient ses mains levées à la hauteur de la poitrine, dans l'attitude de la prière.

Costume : turban orange et vert à aigrette blanche et noire se terminant par quatre

Pl. LXX



Fig. 7. — Mo'izz al-Dīn (voir No XVII).



Fig. 8. — Shāh Jahān dans sa vieillesse (voir No XIV).

plumes décorées, chacune, d'une perle; robe en lamé d'or, parsemée de fleurs orange; ceinture enrichie de pierreries; bottes dorées à tiges blanches agrementées de rinceaux rouges; collier de perles, bracelets et bagues; grand bouclier rond en bandoulière, poignard et sabre.

Décor : parterre fleuri (influence européenne dans l'exécution des plantes); ciel bleu turquoise, nuages d'or et d'orange.

Encadrement : bordure rose à rinceaux dorés florescents; bande dorée; filets. Marges (sur trois côtés) enluminées de figures humaines et animales en couleurs et de plantes en or sur fond de papier brun : a) *partie supérieure :* deux anges, de type européen, tenant un baldaquin doré au-dessus de la tête du souverain; b) *partie latérale droite :* trois courtisans debout, figurés l'un au-dessus l'autre : 1) personnage à barbe noire, à la figure à moitié effacée, en robe verte, dans l'attitude de la prière; 2) porteur de chasse-mouches, à barbe noire, en robe lilas à fleurettes blanches; 3) vieillard à barbe blanche, en robe rose, dans l'attitude de la prière. Il est à noter que ces trois courtisans sont les mêmes, mais à un âge plus avancé, que ceux représentés sur les marges du portrait du jeune Shāh Jahān (nº XIII). Les costumes qui sont pareils ne sont pas une simple coincidence; c) *partie inférieure :* chèvre en face d'un lion (symbole de la sécurité du règne).

Dimensions : 0,212 × 0,127 (p); 0,367 × 0,250 (f).

Gouache. Facture belle et fine. Gamme harmonieuse d'or et de bleu turquoise.

Époque de Shāh Jahān, milieu du XVIIe siècle.

XV

Hedāyat Allāh, Sayyid, Ṣadr

Arrière-petit-fils de Khān A'ẓam (Anka Khān), l'un des hauts dignitaires des règnes de Humayūn et d'Akbar. Auteur du *Tarīkh-i Hedāyat Allāh Khān*, terminé en 1659.

Vieillard à barbe grise, figuré debout, de profil, tourné à droite, les mains croisées sur sa ceinture.

Costume : turban blanc; robe blanche transparente en mousseline de Dakka; ceinture rayée de vert, de jaune et de blanc; pantalon rayé de jaune et de cramoisi; babouches ocre.

Fond uni, vert pomme; bande de verdure émaillée de fleurs (la finesse de son exécution trahit l'influence européenne).

Inscription (à droite) : shabīh Sayyid Hedāyat Allāh Ṣadr 'amal Dawlah.

Encadrement : bordure rose pâle à fleurs et à rinceaux dorés; bande d'or; filets. Marges (sur trois côtés) enluminées de figures humaines en couleurs et de bouquets de fleurs en or sur fond de papier brun : a) *partie supérieure :* vieillard, en robe cramoisie, et jeune homme, en robe jaune, assis l'un en face de l'autre, ayant des livres posés à côté d'eux; b) *partie inférieure :* même sujet, mais le vieillard est vêtu de blanc et le jeune homme, de vert pâle; c) *partie latérale gauche :* trois jeunes gens, l'un en robe blanche transparente, la main reposant sur un poignard, l'autre, en robe orange, présentant un livre, et le troisième, en robe rose.

Dimensions : 0,180 × 0,097 (o); 0,367 × 0,253 (f).

Gouache. Belle facture. Gamme de blanc et de vert.

Époque de Shāh Jahān, seconde moitié du siècle.

Iconographie : BROWN (P.), *op. cit.*, pl. XXVII. L'auteur de cet ouvrage l'identifie erronément comme portrait de Moḥammad Faqīr Allāh Khān, peintre de cour de Shāh Jahān. Les personnages figurés sur les marges paraissent être plutôt les clercs d'un homme de loi que les peintres d'un atelier, comme le suppose M. Brown (p. 92).

XVI

L'EMPEREUR AŪRANGZĒB

Debout, de profil, tourné à droite, la tête entourée d'un nimbe doré en forme de disque. Le souverain, âgé d'une cinquantaine d'années, tient un chasse-mouches dans sa main droite et s'appuie de la gauche sur une longue épée au fourreau rouge.

Costume : turban cramoisi à aigrette noire, saisi d'une bande en lamé d'or et décoré de perles et de pierreries; robe à fleurs dorées, non coloriée; ceinture en lamé d'or à motif d'iris retenant un poignard *(katār) ;* bijoux (collier de perles à pendentif, bracelets, bagues); bottes roses, parsemées de fleurettes mauves.

Fond de papier brun, non recouvert de couleur.

Encadrement : deux cartouches contenant des inscriptions en lettres d'or sur fond bleu en haut et en bas de l'image; versets calligraphiés en noir sur fond non recouvert de couleur autour des deux cartouches; bordure bleu d'azur à fleurs d'or; filets. Marges (sur trois côtés) jaune pâle, ramagées de rinceaux florescents et fliacés, ainsi que d'étoiles polygonales, en or.

Dimensions : 0,172 × 0,114 (p); 0,342 × 0,232 (f).

Dessin au trait, colorié en partie et rehaussé d'or. Bonne facture.

Époque d'Aūrangzēb, troisième quart du XVIIe siècle.

Iconographie : BINYON et ARNOLD, *The Court Painters*, etc., pl. XXI; BROWN (P.), *Indian Painting under the Mughals*, pl. XXX et LXV, fig. 3; *Catalogue Mss Orient. Bibl. St. Pétersbourg*, pp. 419-20; GOETZ, H., *Indische historische Porträts*, p. 236; nos *Miniatures indiennes*, n° 78, 93, 95 et *Peinture indienne*, pl. XL et LIII; STRZYGOWSKY, *Asia-Miniaturenmalerei*, fig. 16 (sous la main de Shāh Jahān), 30, 36.

XVII

LE PRINCE MO'IZZ AL-DĪN (Pl. LXX, fig. 7)

Abu'l-Fatḥ Moḥammad Mo'izz al-Dīn (Jahāndār Shāh), fils aîné de Bahādur Shāh, né le 10 mai 1661 et mis à mort sur ordre de Farrukhsiyār, le 11 février 1713, après un règne honteux de onze mois. Il fut, remarque Irvine (*Later Mughals*, I, pp. 240),

le premier des souverains tīmūrides qui s'avéra entièrement incapable de règner.

Le prince, âgé d'une trentaine d'années environ, à la barbe ronde, noire, encadrant le visage, est figuré debout, de profil, tourné à droite, en s'appuyant des deux mains sur une longue épée qui se trouve devant lui.

Costume : turban rouge et or, à aigrette noire et blanche se terminant par deux plumes de héron ornée de perles; robe non coloriée; ceinture ocre à bouts dorés, retenant un poignard *(katār) ;* pantalon teinté de rose; bijoux (collier de perles, pendentif, bracelets, etc.); babouches vertes.

Fond non recouvert de couleur.

Inscription en petits caractères nastaʿlīq donnant le nom du personnage.

Encadrement : bordure rose pâle à motifs florescents dans des cartouches dorés; bande dorée; filets. Marges (sur trois côtées) décorées de bouquets de fleurs polychromes sur fond non recouvert de couleur.

Dimensions : 0,177 × 0,095 (p); 0,365 × 0,250 (f).

Dessin au trait, en partie colorié. Belle facture.

Époque d'Aūrangzēb, vers 1690.

Iconographie : GOETZ, *Indische historische Porträts*, p. 239, à compléter par : COOMARASWAMY, *Catalogue of the Indian Collections in the Museum of Fine Arts, Boston*, 1930, part VI, pp. 64-65, pl. LXII et LXVI. Un portrait semblable à celui que nous venons de décrire, mais de facture moins fine, est reproduit par M. A. COOMARASWAMY, *op. cit.*, pl. XLVI et identifié d'après une inscription comme celui de Soleimān Shekūh, fils de Dārā, le fils de Shāh Jahān. Ces deux identifications contradictoires posent le problème : sommes-nous en présence d'images de Soleimān Shekūh ou de Moʿizz al-Dīn ? Nous inclinons en faveur de ce dernier, vu la ressemblance qui existe entre les deux portraits en question et celui de Moʿizz al-Dīn reproduit par W. IRVINE dans sa savante édition de la *Storia do Mogor*, de Manucci (London, 1907, vol. II, p. 252, pl. XIX).

XVIII

PORTRAIT D'UN OFFICIER MOGHOL

Le visage encadré d'une barbe rare, debout, de profil, tourné à droite, l'officier s'appuie d'une main sur la poignée de son sabre tandis que l'autre repose sur un poignard passé à travers sa ceinture.

Costume : turban vert à dessin or; robe blanche parsemée de fleurettes dorées; ceinture dorée à motif florescent; pantalon rayé rose et or; babouches rouges; sabre au fourreau rouge; poignard.

Fond uni, bleu turquoise; bande de verdure émaillée de fleurs.

Inscription (sur la bordure grise) : Baghīrī.

Encadrement : bande dorée à points polychromes; bordure grise à feuilles dorées; filets. Marges (sur trois côtés) décorées de six médaillons et d'un lambrequin en or et en couleurs, sur fond non recouvert de couleur.

Dimensions : 0,203 × 0,114 (p); 0,344 × 0,236 (f).

Gouache. Bonne facture. Gamme de blanc ivoire et de bleu turquoise, rehaussée de quelques taches de rouge et d'or.

Époque d'Aūrangzēb, fin du XVIIe siècle.

XIX

L'Empereur Moḥammad Shāh (1719-1748)

De profil, tourné à droite, la tête entourée d'un nimbe. Le souverain moghol s'appuie de la main droite sur une longue épée, en tenant de la gauche une rose. Sa barbe à peine naissante indique son jeune âge.

Costume : turban en brocard d'or, couvert de pierreries et surmonté d'une aigrette noire; robe marron, mouchetée d'or et parsemée de feuilles blanches; ceinture dorée; poignard; collier de perles, bijoux; bottes jaunes ramagées de fleurs rouges et de feuilles vertes.

Fond : ciel bleu turquoise, avec des traînées de nuages dorés; bande étroite de verdure dans la partie inférieure de l'image.

Encadrement : bordure dorée à fleurettes rouges; filets. Marges lilas à fleurs d'or.

Dimensions : 0,212 × 0,118 (p); 0,300 × 0,200 (f).

Gouache d'assez bonne facture (tache au milieu, à gauche). Gamme de marron et de bleu turquoise.

Premier tiers du XVIIIe siècle.

Iconographie : Goetz, *op. cit.*, p. 243, à compléter par : Coomaraswamy, *Cat. Bost. Mus.*, part VI, pp. 65-66 et pl. LXIII, LXIV et LXX (?); notre *Peinture indienne* pl. XIV et XXXVII*a*.

Ivan Stchoukine.



1



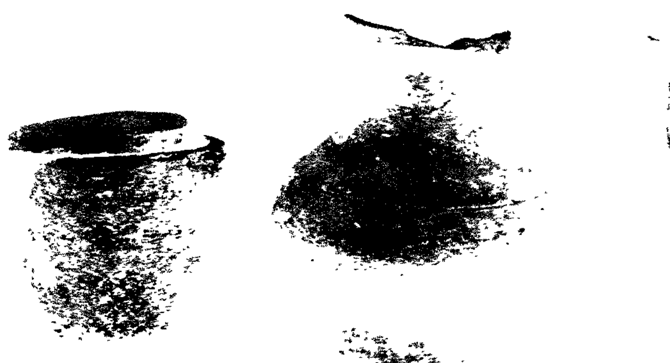
2



3



4



5



6

1. La sépulture N° 1 de Lim. — 2. Le tumulus qui couvrait la sépulture N° 1 de Nghi-vê. — 3. La construction funéraire de la sépulture N° 3 de Nghi-vê. — 4. Sépulture N° 2 de Lim. — 5. Pot et vase en terre cuite rougeâtre. Hauteur resp. 95 mm. et 145 mm. Nghi-vê, sép. N° 3. — 6. Tripodes en terre cuite blanchâtre. Hauteur resp. 105 mm. et 185 mm. Nghi-vê, sép. N° 3.

Rapport préliminaire d'une mission archéologique en Indochine

II

Sépultures chinoises du Tonkin

Ainsi que nous l'avons dit précédemment, nous avons fouillé au Tonkin plusieurs tombeaux chinois, construits en briques et dont quelques-uns méritent de retenir l'attention.

Un de ceux-ci avait été aménagé dans une colline naturelle près de la pagode et du marché de Lim (Noi-Due-Dong) dans la province de Bac-ninh, à l'Est de Hanoï. C'est une grande construction comportant non moins de sept chambres souterraines, dont la disposition ressort de la photographie, Pl. LXXI, 1. Les chambres sont toutes en forme semi-cylindrique. La partie principale, qui se trouve au centre, et qui est orientée dans la direction Est-Ouest, comporte deux chambres, disposées dans le même axe. Cette partie mesure 8 m. de long sur environ 2 m. de large et 2 m. 25 de haut. Les autres chambres sont disposées perpendiculairement par rapport à celle du centre. Du côté Sud, il y a deux chambres, du côté Nord, il y en a trois. Il n'existe pas la moindre trace de mortier. Toutes les sépultures antiques chinoises et sino-annamites ont été construites sans mortier.

Malheureusement le tombeau avait été violé, (nous y avons trouvé des sapèques de date récente), et nos récoltes d'antiquités furent maigres. Nous n'avons guère découvert que des tessons céramiques, éparpillés un peu partout dans la terre, qui remplissaient la sépulture jusqu'aux voûtes. Ces tessons paraissent dater de la fin de l'époque des Han.

Au moment de terminer les fouilles de ce monument, j'appris qu'un cultivateur indigène avait mis au jour, à quelques dizaines de mètres au Nord-Est de cette construction, les vestiges d'une sépulture de petites dimensions, construite en briques et orientée dans la direction Nord-Ouest, Sud-Est (Pl. LXXI, 4). Il s'agissait d'une sépulture qui avait eu primitivement la forme d'un demi-cylindre, mesurant 2 m. 95 de long sur 1 m. 22 de large. Toute la partie supérieure avait été détruite et des briques gisaient tout autour. Le sol était couvert de dalles en terre cuite, posées à plat. En outre, il y avait quelques dalles, posées sur champ, ayant sûrement servi de supports à un cercueil en bois (qui n'est pas parvenu jusqu'à nous). Au milieu du côté court, (côté Nord-Ouest), avait été aménagée une fenêtre postiche. Du mobilier funéraire, il ne restait que quelques fragments de produits céramiques et un bol vernissé, verdâtre, Pl. LXXV, 2. Il n'est pas aisé d'assigner à ces objets une date précise, mais ils appartiennent vraisemblablement à l'époque qui s'étend entre celle des Han et celle des Six-Dynasties.

Malgré son mauvais état de conservation et la pauvreté du mobilier funéraire, ce tombeau présente néanmoins un certain intérêt à cause des briques dont quelques-unes sont ornées, non seulement de motifs géométriques, comme on en trouve souvent dans les constructions funéraires antiques du Tonkin, mais aussi de scènes, où l'on voit reproduits des personnages, qui, parfois, évoquent l'idée de danseurs, de guerriers, etc. Ceux-ci apparaissent parmi des animaux divers, dragons, oiseaux, lièvres, serpents, et d'autres dont l'espèce est difficile à déterminer. Il y a ensuite des motifs végétaux, tels que l'arbre de la vie, flanqué de part et d'autre d'un paon. Nous reproduisons des reconstitutions de quelques-unes de ces briques, fig. 1 dans le texte (1). Plusieurs de

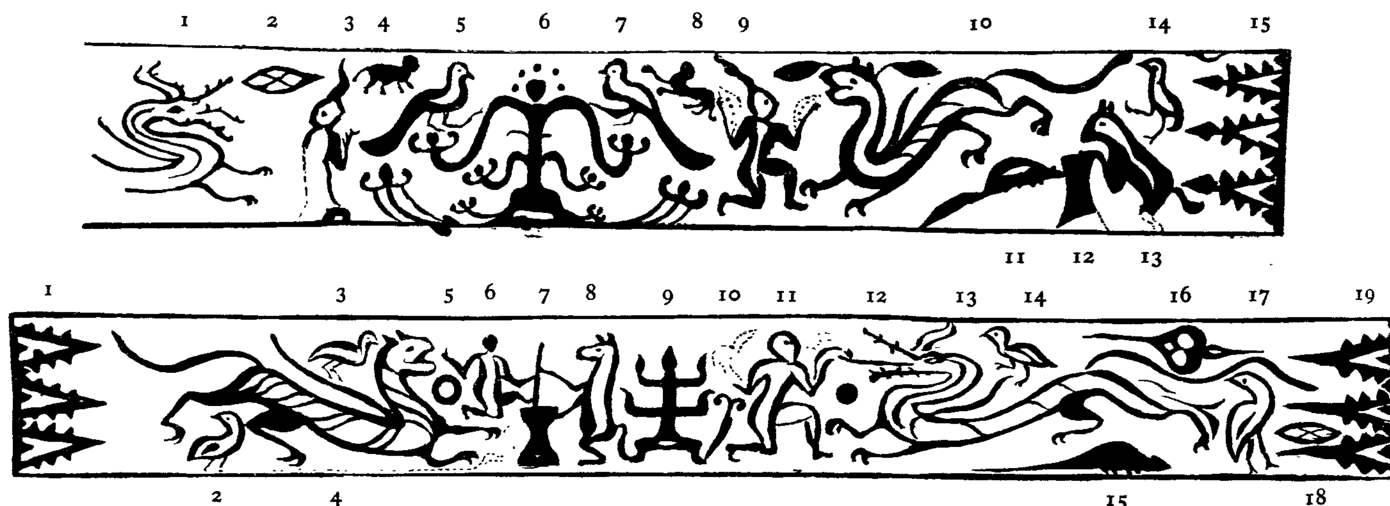


FIG. 1. — Reconstitution faite par M. Paul Lévy, de briques trouvées à Lim (Bac-ninh), Tonkin.
Brique supérieure : 1. Avant-train de dragon. 2. Cauri stylisé (?). 3. Personnage déguisé. 4. Quadrupède à tête anthropomorphe (?). 5. Oiseau. 6. Lampadaire, en forme d'un arbre solaire, anthropomorphe (?). 7. Oiseau. 8. Quadrupède. 9. Personnage déguisé. 10. Quadrupède. 11. Rat. 12. Mortier. 13. Chien. 14. Oiseau. 15. Motifs géométriques.

Brique inférieure : 1. Motifs géométriques. 2, 3. Oiseaux. 4. Le tigre blanc de l'Occident. 5. Soleil (?). 6, 7, 8. Personnage et chien de part et d'autre d'un mortier et tenant entre eux un pilon. 9. Arbre lunaire ou lampadaire. 10. Poignard; (?). 11. Personnage. 12. Soleil (?). 13. Dragon bleu de l'Orient. 14. Oiseau. 15. Rat. 16. Motif indéterminé. 17. Oiseau. 18. Caurie stylisé (?). 19. Motifs géométriques.

ces motifs doivent être comparés à certains motifs analogues, qui se rencontrent sur quelques miroirs chinois de l'époque des *Six-Dynasties* et de celle des *T'ang*. Le décor des briques est en partie exécuté en relief linéaire, comme c'est aussi le cas de certains des miroirs auxquels nous venons de faire allusion.

A proximité de cette sépulture, se trouvaient des vestiges d'une autre, qui a dû être du même type que celle que nous venons d'étudier. Les briques en étaient également ornées de scènes diverses, parfois très curieuses.

C'est la première fois que des briques ornées de scènes mythologiques (2) ont été trouvées en Indochine. Nous possédons une vingtaine de ces briques. Il serait intéressant

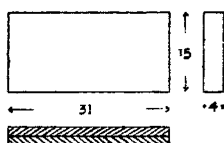
(1) Cf. aussi *Ill. London News*, numéro du 13 juillet 1935, p. 54.

(2) Parmi celles-ci, citons le lièvre lunaire, et un personnage tenant un pilon au-dessus d'un mortier. Pl. II, 3. Cf. *Ill. London News*, numéro du 13 juillet 1935, p. 54.

NGHI-VỆ SƠN_BẮC-NINH

SÉP. Nº1

DIMENSIONS D'UNE BRIQUE



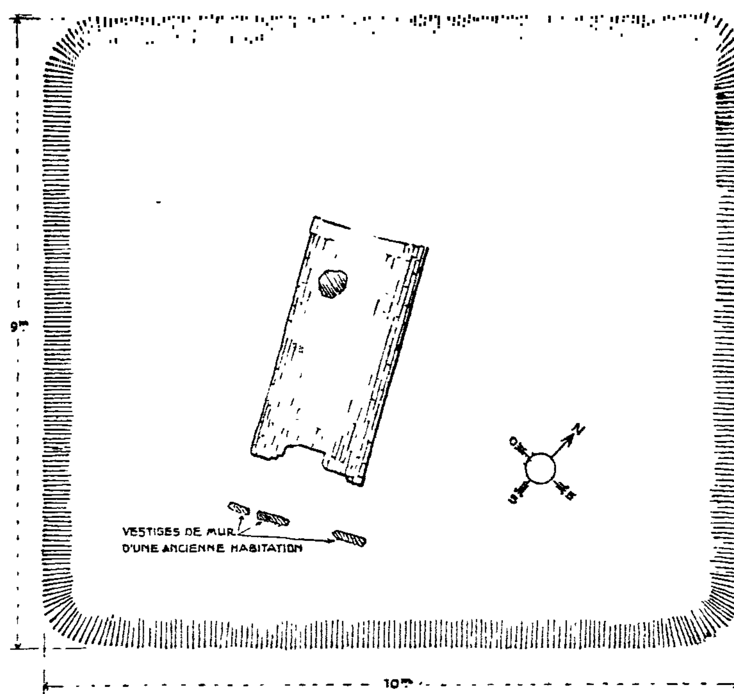


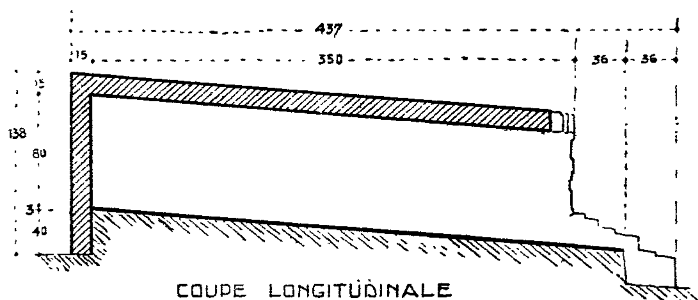


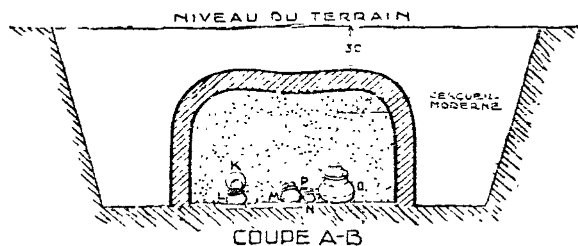




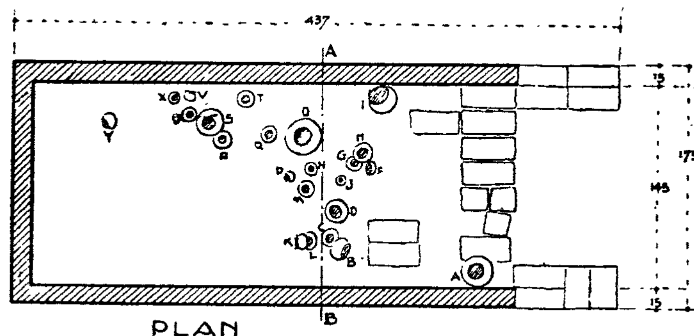
DÉCORS DES BRIQUES







PARTIE DE VOÛTE



MISSION JANSE
1934-1935

NXDONC

FIG. 2. — Le plan indique quelques dalles seulement; elles recouvrent tout le sol de la tombe.

de les étudier ici en détail, mais je n'insiste pas davantage car elles feront, sous peu, l'objet d'une étude approfondie de M. Paul Lévy.

Il existe, non loin de Lim (Noi-Due-Dong), également dans la province de Bac-ninh, à proximité du village de Nghi-vê, un groupe de sépultures qui sont des plus remarquables. Nous en avons fouillé trois, dont voici la description sommaire.

Sépulture n° 1 (Pl LXXI, 2 et fig. 2 dans le texte). Dans une colline artificielle, à peu près quadrangulaire et relativement plate, mesurant 10 m. de long sur 9 m. de large et 1 m. 70 de haut, se trouvait une construction funéraire, demi-cylindrique. Celle-ci, faite en briques, (dont plusieurs ornées de motifs géométriques), mesurait 4 m. 50 de long, sur 1 m. 75 de large et 1 m. 38 de haut. Orientation NNO-SSE. Cette construction ne comportait qu'une seule chambre, disposée sur un plan légèrement incliné, s'élevant du côté NNO. L'extrémité SSE avait été détruite, vraisemblablement à l'occasion d'une exhumation faite anciennement. La voûte était très large et peu bombée. Aucun arceau ne la consolidait. La construction était peu solide. Peut-être faut-il la considérer comme le simple revêtement d'un grand cercueil en bois qui n'est pas parvenu jusqu'à nous ? Plusieurs des briques ornées étaient disposées en zônes horizontales.

Le sol était couvert de dalles en terre cuite.

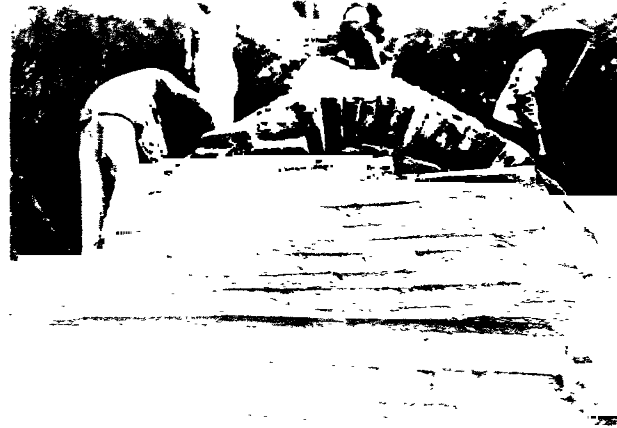
Le sépulture, remplie de terre jusqu'à la voûte, contenait des fragments de deux bols en bronze et plusieurs pots ou vases en terre cuite, en assez bon état de conservation. Quelques-uns de ces objets se trouvaient, sans ordre apparent, dans la terre de remplissage, près de l'ouverture faite à l'occasion de l'exhumation présumée. Plus loin, nous avons trouvé, du côté Nord-Est, placés sur le dallage et vraisemblablement dans leur position primitive, d'autres pots en terre cuite. La sépulture contenait en tout 24 objets céramiques. La plupart de ceux-ci ont un col bas en entonnoir et une panse globulaire, présentant une ou plusieurs rainures horizontales (1). Le fond est plat. Parfois, il y a des anses rudimentaires. La pâte est blanche et jaunâtre, il y a des traces d'une couverture craquelée.

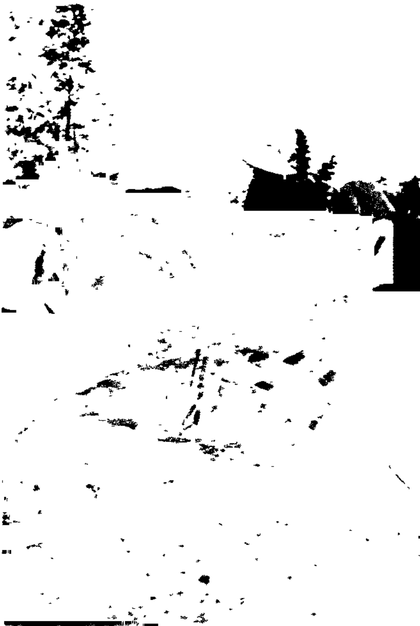
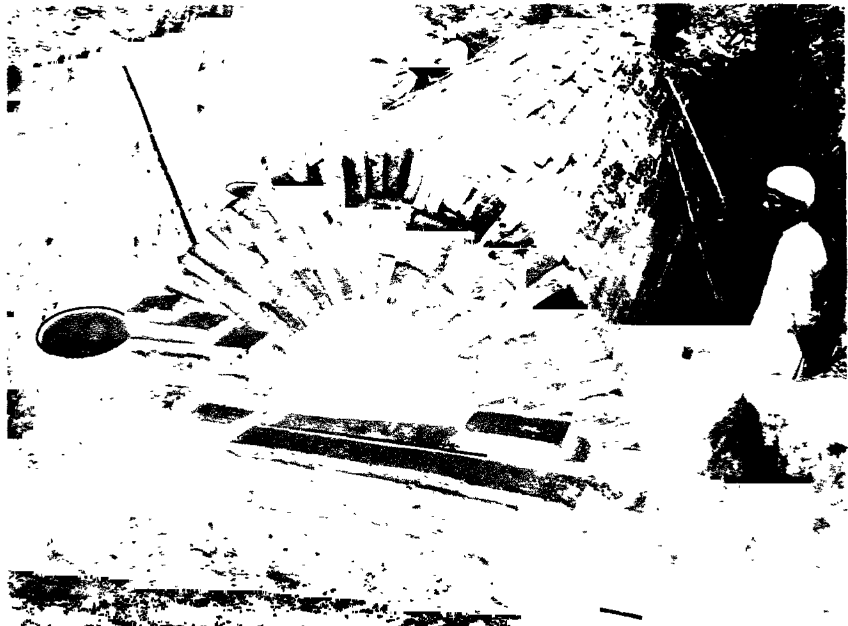
Le mobilier et la construction funéraires nous permettent d'assigner comme date à cette sépulture les environs du milieu du premier millénaire de notre ère.

Sépulture n° 2 (Pl. LXXII, 1-6, LXXIII, 1-4, LXXIV, 1-4, LXXV, 1, 3-9 et fig. 3, 4). Au cours des fouilles de cette sépulture, j'appris, par un cultivateur annamite qui était venu assister à nos travaux, que des briques vernissées avaient été mises au jour accidentellement, dans un champ voisin, sur le terrain dit de Nguyen Due Tha. Je m'y suis rendu et, après avoir fait quelques sondages, je pus constater qu'il s'agissait d'une sépulture chinoise ancienne. Le Directeur de l'École française, à qui j'avais rendu compte des résultats de ma prospection, me chargea de procéder à des fouilles systématiques. Celles-ci nous permirent de découvrir une énorme construction (2), on dirait un palais souterrain, comprenant non moins de neuf cham-

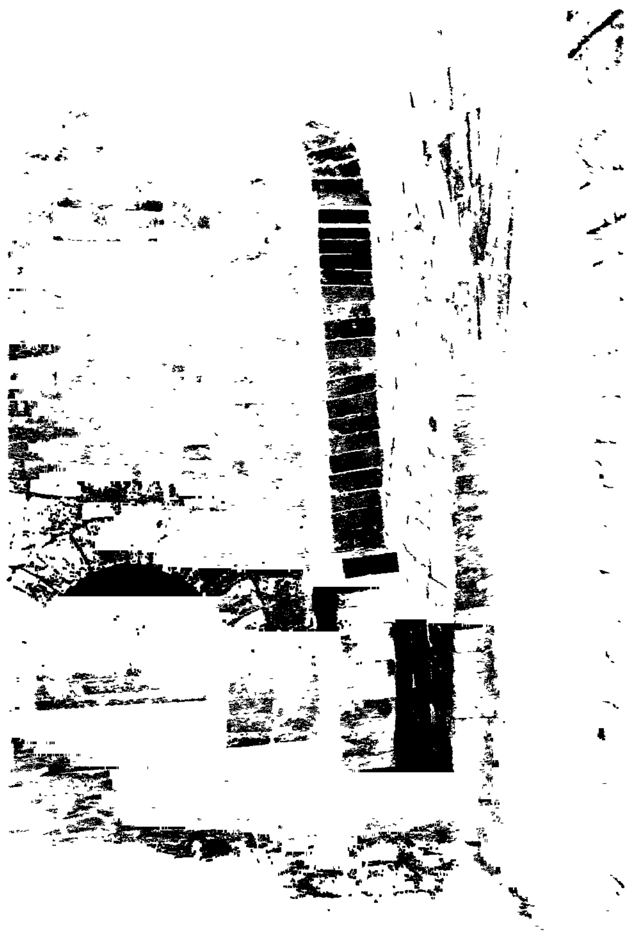
(1) Ces rainures, primitivement dues à des procédés techniques, prennent, à un moment donné, un caractère purement décoratif.

(2) Cf. *Ill. London News*, du 15 juillet 1935, p. 50, 51.

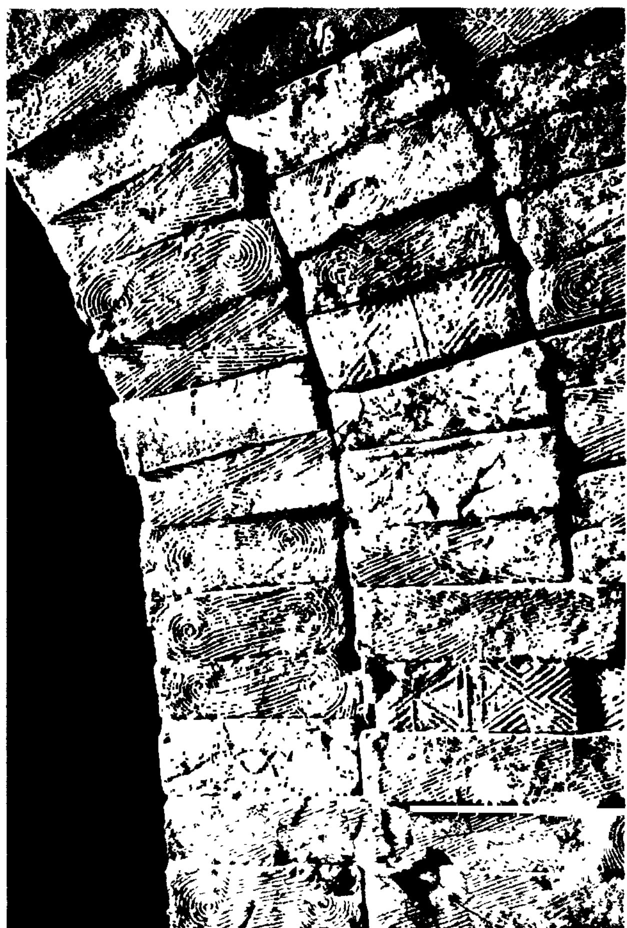



1-6 Sépulture N° 2 de Nghi-vê (Bac-ninh), Tonkin. Quelques phases du dégagement de la voûte centrale (cf. fig. 3, Plan, c-d.).

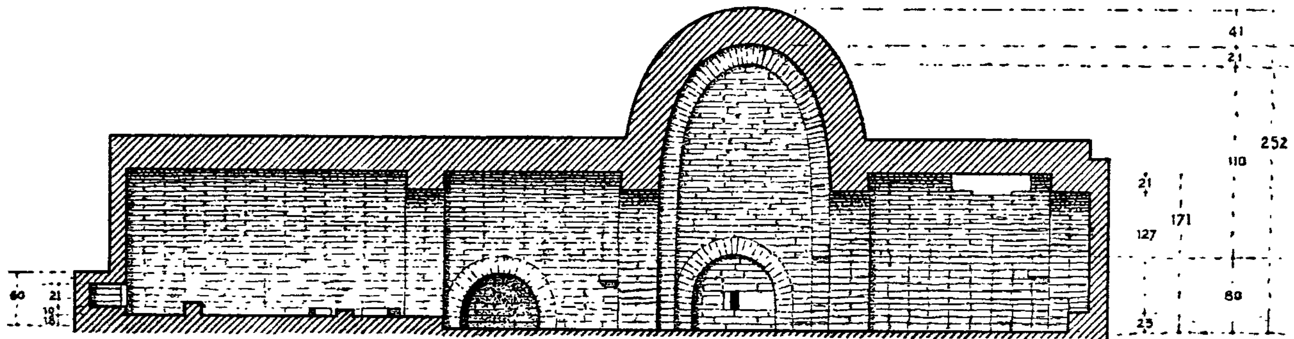

1


2


3

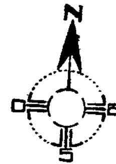

4

1. La salle centrale (côté Nord) de la sépulture N° 2 de Nghi-vê. — 2. Le caveau nord-ouest de la sépulture N° 2 de Nghi-vê.
3. Intérieur de la sépulture N° 2 de Nghi-vê (Bac-ninh), Tonkin; détail de la voûte de la chambre I.



COUPE SUR A - B

NGHI-VỆ SƠN-BẮC-NINH
SÉP. No 2



PLAN

A B C D E F

NXDONG

FIG. 3

bres, dont la plus importante mesure jusqu'à 3 mètres de haut, sur environ 6 mètres de long (cf. Pl. LXXIII, 1, fig. 3). La sépulture est faite en briques vernissées, multicolores (1), ornées de motifs géométriques et de caractères chinois, dont quelques-uns d'aspect énigmatique (fig. 9).

La disposition des chambres ressort de la fig. 3. La salle principale est divisée, au milieu, en deux parties, par un arceau en briques. A chaque extrémité se trouve une niche (Pl. LXXIII, 1 et fig. 3), au fond de laquelle est aménagée une petite cavité qui a été qualifiée de fenêtre postiche.

En plusieurs endroits, il y a des briques qui font saillie et dont l'usage n'est pas connu. Peut-être ont-elles servi de supports de lampe (2). (Cf. Pl. LXXIII, 1).

Le parquet est fait d'un dallage en briques quadrangulaires (fig. 3), disposées de façon à former un motif qui semble imiter celui que constituent les fibres tressées de certaines nattes en bambou ou de rotin. (Nous avons lieu de penser que le sol des sépultures chinoises, antiques, était parfois couvert de ce genre de nattes. Signalons à ce propos qu'on voit quelquefois sur des bronzes chinois antiques des traces de ces nattes, dont les fibres ont été imprégnées de sels métalliques).

La salle principale est orientée dans la direction Nord-Sud. Les autres pièces sont disposées perpendiculairement par rapport à celle-ci. Du côté Est, il y a deux chambres, du côté Ouest il y en a six. Deux de ces dernières présentent au fond, à l'instar de la grande salle, une fenêtre postiche. L'une de ces chambres possède en plus une assez grande plate-forme (Pl. LXXIII, 2), constituée par un double dallage de briques quadrangulaires. L'autre chambre présente deux rangées de briques analogues, mais posées sur champ et dont la disposition ressemble à celle de la sépulture n° 2 de Lim (Pl. LXXI, 4). Il est possible que la plate-forme, de même que les deux rangées de briques, aient servi de supports à un cercueil. Par conséquent, chacune de ces chambres était vraisemblablement destinée à recueillir un cercueil avec un cadavre.

La destination des autres chambres n'est pas connue, mais elles ont dû être en partie destinées à recueillir les offrandes.

Du côté Sud, sur l'extrados de la voûte de la grande salle, se trouvaient quelques briques formant une petite construction carrée (Pl. LXXII, 1, 2). Nous avons plusieurs fois observé, près d'un des côtés courts des sépultures chinoises ou sino-annamites, quelques briques disposées ainsi d'une façon bizarre.

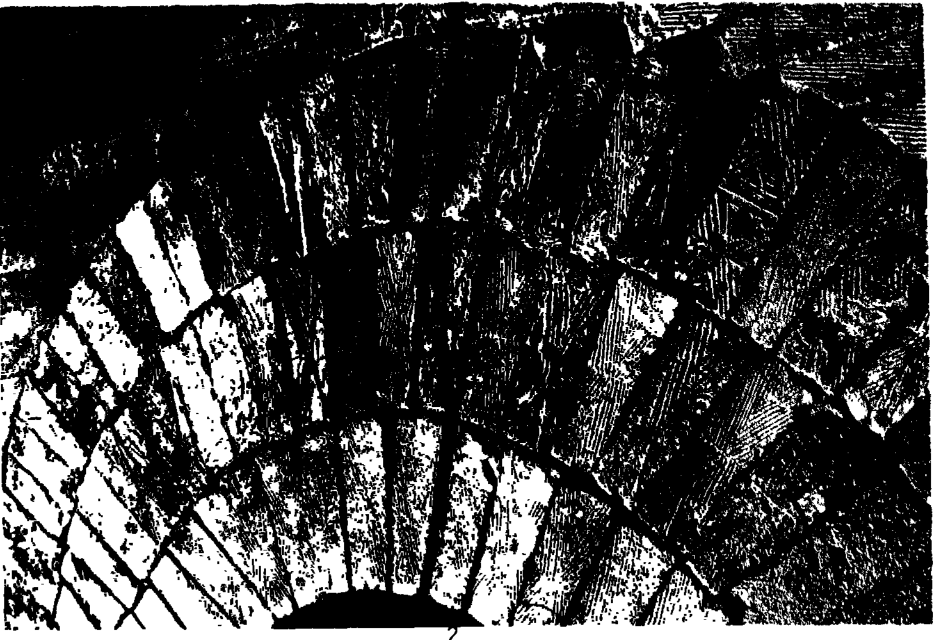
La voûte de la chambre qui se trouve dans l'angle Nord-Est, avait été percée intentionnellement, peut-être dès l'antiquité et à l'occasion d'une exhumation. Cette pièce était en grande partie remplie de terre qui, après avoir pénétré par cette ouverture, s'est étendue en mince couche sur le parquet de la salle centrale.

Le mobilier funéraire, qui comporte surtout des produits céramiques, était éparpillé

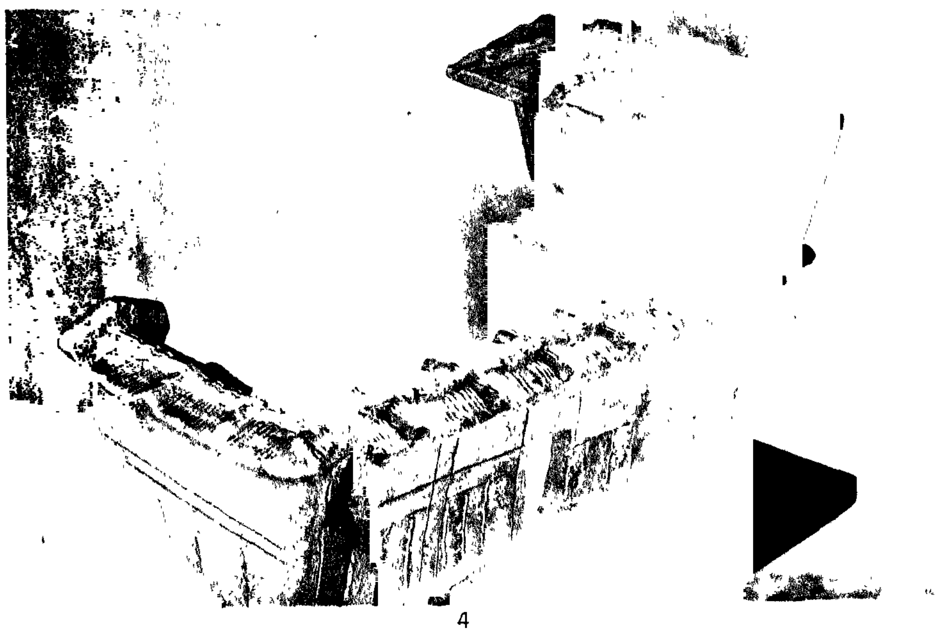
---

(1) Les couleurs prédominantes sont le vert, le violacé et le rouge. Il y a quelques briques qui présentent des zônes blanches.

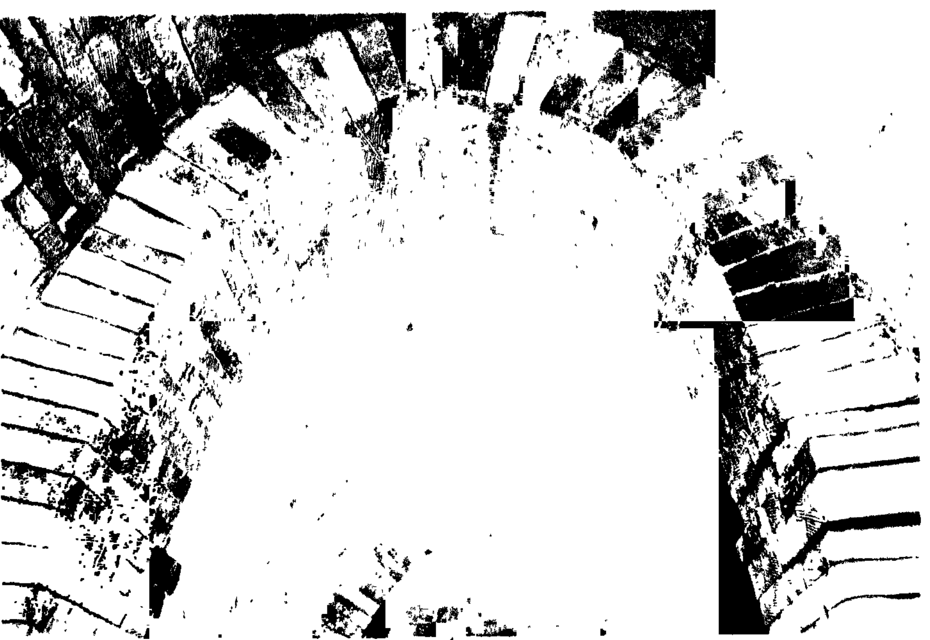
(2) B. Laufer dans son ouvrage *Chinese Pottery of the Han Dynasty* (Leiden 1909), reproduit p. 313 (fig. 55), la section d'une sépulture Song découverte à Wei-hien dans le Chantong qui présente une disposition analogue de saillies. " On both sides of the grave there were two brackets or projecting shelves, on which oil lamps were placed, at a height of three or four feet from the bottom of the grave."



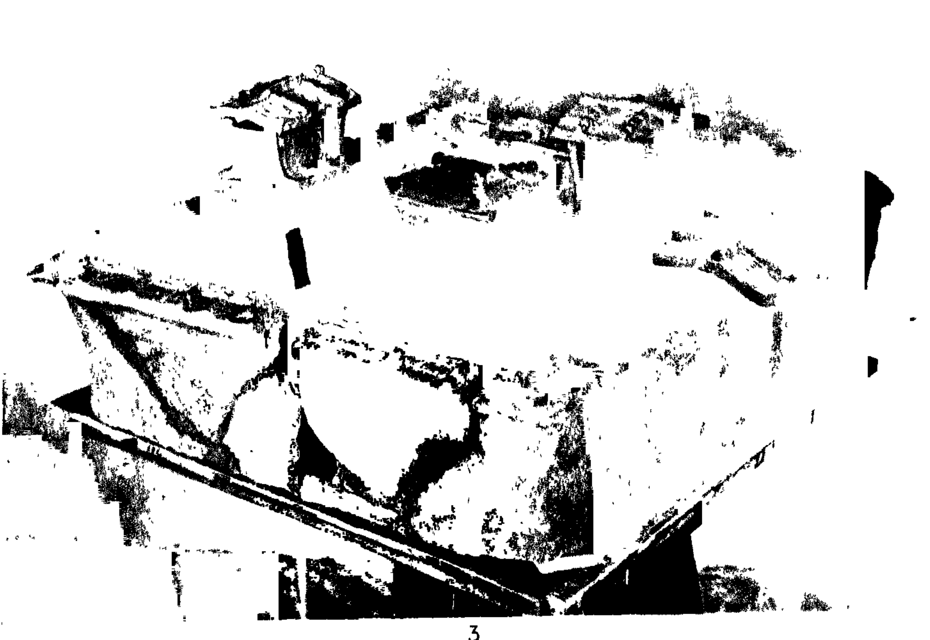
1



2

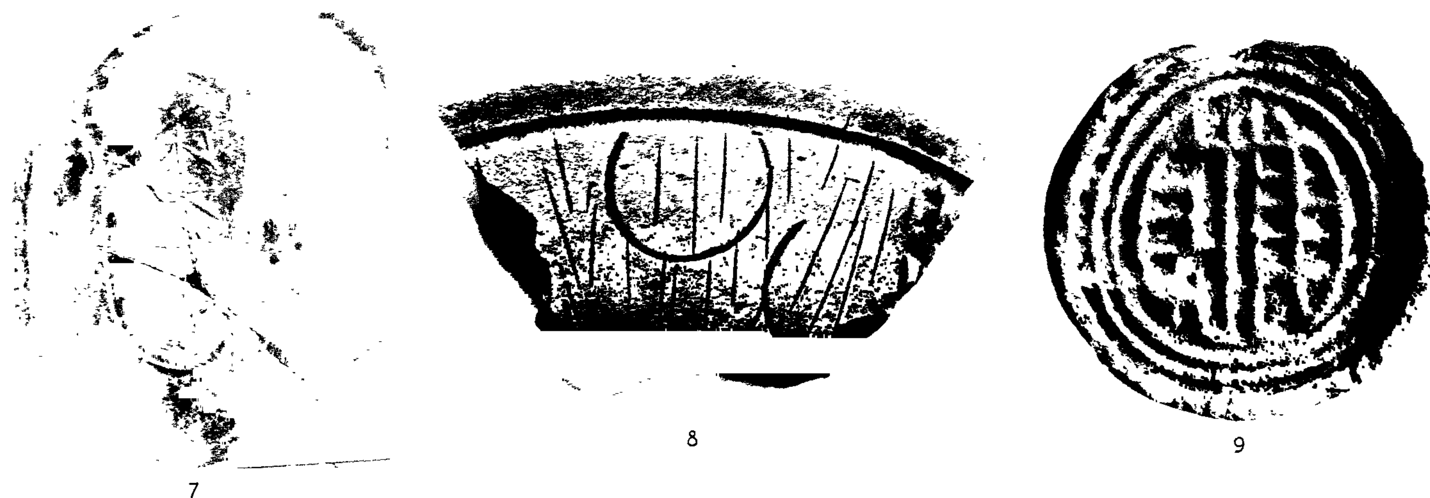


3



4

1. Sépulture N° 2 de Nghi-vê (Bac-ninh), intrados de la voûte. — 2. Intérieur de la sépultureN° 2 de Nhgi-vê; détail de la voûte de la chambre B.
3, 4. Fermes et maisons en réduction; terre cuite rouge. Hauteur resp. 255 mm. et 270 mm. Nghi-vê, sépulture N° 2. Restauration faite par M. Mercier (Hanoi).







2. Bol terre cuite vernissée verte. H. 65 mm. Lim, sép No 2. — 1, 4. Vases. H. 250 et 270 mm. — 3. Pot. H. 165 mm. — 5. Vase. H. 100 mm. — 6. Brûle-parfums. H. 45 mm. — 7. Sébile. L. 150 mm. Au fond une inscription. — 8. Fragment d'un couvercle en terre cuite jaunâtre, type de la région cantonaise. L. 100 mm. Nghi-vê, sép. No 2.

un peu partout. Les différents objets funéraires étaient en majeure partie brisés (à l'occasion de l'exhumation supposée). La plupart de ces objets se trouvaient dans la chambre où avait été pratiquée l'ouverture, dont nous venons de parler. Il est probable que les personnes qui avaient pratiqué l'exhumation s'étaient mises à examiner les différents objets du mobilier funéraire, à la lumière qui pouvait pénétrer par cette ouverture. Les objets qui n'ont pas été jugés dignes d'être emportés, ont dû être laissés sur place et « exécutés ».

Parmi les monuments que nous avons pu reconstituer, je signale en premier lieu des réductions de fermes et de maisons (Pl. LXXIV, 3, 4), avec leurs puits, fourneaux etc. Il y a ensuite des tripodes (Pl. LXXI, 7, 8), des vases en balustres (Pl. LXXV, 1, 4), une énorme jarre, ornée de masques de t'ao-t'ie, un grand plateau quadrangulaire, un brûle-parfums (Pl. LXXV, 6), des coupes, (Pl. LXXV, 3, 5), des tasses, des sébiles (Pl. LXXV, 7). Plusieurs de celles-ci portent sur le fond, à l'extérieur, des caractères chinois. Signalons aussi un tesson (couvercle) d'un décor incisé (Pl. LXXV, 8) qui, paraît-il, appartient à un type caractéristique de la région de Canton.

Outre les objets de céramiques, je ne mentionne ici que deux sapèques du type Wou-chou (1) un fragment de sabre en fer (avec des traces d'un fourreau en bois), quelques clous en fer. Un de ceux-ci fut trouvé immédiatement sous l'arceau central de la grande salle. D'autres clous, également en fer, ont été repérés dans les murs. Ont-ils servi à la suspension d'objets divers ou de draperies ?

La plupart des objets exhumés sont conçus dans le style Han.

Il est probable que la sépulture (ou le « dépositoire » ?) a été construite immédiatement après l'époque des Han, car dans une des briques de la voûte centrale se trouve encastré un fragment de poterie d'un spécimen qui, à en juger par les fouilles exécutées par des archéologues japonais en Corée, paraît légèrement postérieure au règne des Han.

Le grand monument que nous venons d'étudier et qui est dans un parfait état de conservation, sera transporté, brique par brique, à Hanoï pour être reconstruit par les soins de l'École Française d'Extrême-Orient, dans le jardin qui longe le Musée Louis Finot.

Immédiatement au Nord de cette construction, nous avons trouvé, sur une espace de quelques mètres carrés, des tuiles, celles-ci ornées de motifs décoratifs en relief linéaire (2) (Pl. VII, 3). Mais en dehors de ces objets, nous n'y avons rien trouvé.

Ces tuiles sont peut-être des vestiges d'un de ces édifices que les Chinois, à un moment donné, avaient pris l'habitude de construire près des sépultures et qui pendant le temps que durait le deuil, servaient d'abris pour les femmes et les enfants d'un chef de famille décédé.

Souvenons-nous à ce propos, qu'à l'époque des Yin-Chang, les enterrements comprenaient, — du moins lorsqu'il s'agissait d'un personnage qui, de son vivant avait appartenu à un rang élevé, — des sacrifices humains. Plus tard, les mœurs se sont adoucies et alors cet usage cruel est tombé en désuétude. Au lieu d'obliger les parents

(1) Les monnaies Wou-chou étaient en circulation entre l'an 118 avant J.-C. jusque l'an 589. Cf. *Brit. Mus. Cat. of Coins* (1892), p. 361 et F. SEHJÖTH, *The Currency of the Far East* (1929), p. 8 sqq.

(2) Cf. BUSCHEN (Georg), *Illustrierte Völkerkunde*, t. II (Stuttgart, 1923, p. 606).

du défunt à s'enterrer vivants, en se contente de les installer à proximité de la sépulture pour y passer le temps que durera le deuil. Cette coutume a persisté jusqu'aux temps modernes à Hué (les tombeaux royaux).

Les figurines humaines en terre cuite qui apparaissent dans la Chine du Nord, au plus tard à partir de l'époque des Six-Dynasties ou de celle des T'ang présentent vraisemblablement la transformation de l'idée de ces sacrifices humains. Or, ces figurines

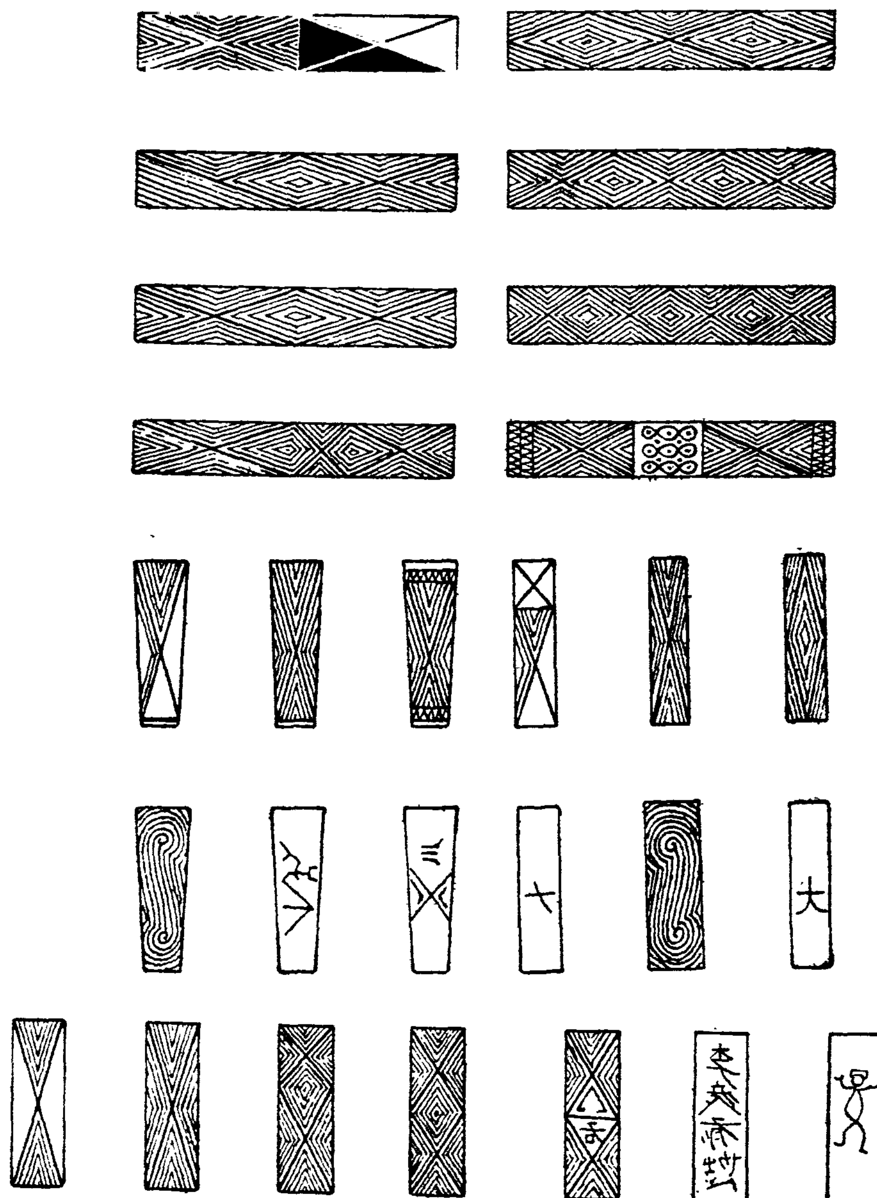


FIG. 4. — Briques décorées de la sépulture n° 2 de Nghi-vê (Bac-ninh) Tonkin. Relevés faits par M. N. X. Dong. (Le calque ayant été retourné, les inscriptions doivent être lues dans une glace).

font défaut en Indochine. Si la coutume de passer le temps du deuil près du tombeau d'un parent décédé a subsisté plus longtemps en Indochine que dans la Chine du Nord, il était peut-être considéré comme inutile d'enterrer des figurines dans la tombe.

Sépulture n° 3. — Non loin du grand monument (sépulture n° 2), nous avons fouillé dans une colline naturelle une autre sépulture (n° 3), en briques vernissées (Pl. LXXI, 3). Quelques-unes de ces briques présentent un décor géométrique. La construction funéraire est établie selon le même plan qui caractérise la plupart des sépultures de Lach-Truong (Thanh-hoa) (cf. *Revue des Arts Asiatiques*, IX, Pl.). c'est-à-dire la construction, en forme semi-cylindrique était divisée par deux arceaux (1), en trois chambres, disposées dans le même axe. Orientation Nord-Sud. La chambre centrale, la plus importante, était sûrement destinée à recueillir un sarcophage et un cadavre. Les deux autres chambres ont dû contenir, à l'instar des sépultures de Lach-Truong, des vases et jarres à provisions, des coupes, etc. Le mobilier funéraire comportait quelques produits céramiques parmi lesquels nous ne citons qu'une coupe cylindrique et un vase en bolustre (Pl. LXXI, 5, 6).

Plusieurs ouvertures pratiquées dans la voûte (Pl. LXXI, 3) montrent que la sépulture avait été pillée ou avait fait l'objet d'une exhumation. Le parquet était fait d'un dallage de briques en terre cuite. Les chambres étaient jusqu'aux voûtes toutes remplies de terre.

Environ à mi-chemin entre les sépultures n° 2 et n° 3 de Nghi-vê, se trouve une grande construction funéraire en briques qui a été fouillée par MM. Parmentier et Goloubew. Cette construction contenait les modèles d'une citadelle et d'une ferme fortifiée, décrite par M. Henri Maspero et Goloubew.

Dans une sablière, immédiatement à l'Ouest du village de Nghi-Vê, nous avons observé des traces de quelques petites sépultures en briques dont le mobilier comporte quelques vases unis en terre cuite et sans grand intérêt. *(A suivre)*

O. Jansé.

(1) Un des arceaux est visible sur la photographie (Pl. I, 2).

Scènes de musique et de danse

(MUSÉE DU LOUVRE — ANTIQUITÉS ORIENTALES)

Scènes de musique

La musique et la danse, qui ont servi de tous temps à exprimer les divers sentiments de l'âme, ont inspiré de nombreuses représentations en Asie antérieure. Des instruments de musique que l'on ne connaissait jusqu'ici que par leurs reproductions sur les monuments, ont été découverts dans les fouilles; ils ont pu faire l'objet d'études complètes. Nous groupons ici un certain nombre de monuments représentant des scènes de musique et de danse, plutôt sacrées que profanes, appartenant au département des Antiquités Orientales du Louvre. Ce sera une contribution aux récents exposés sur le sujet (1).

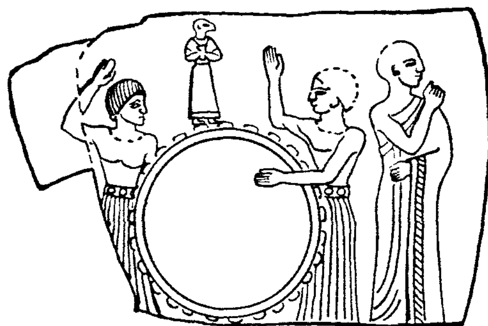


Fig. 1. — Tympanon, époque de Goudéa.

Les instruments de musique les plus courants du pays de Sumer et d'Akkad sont de deux sortes (2) d'après un catalogue d'hymnes écrit en caractères cunéiformes : le *balaggou* et le *halhallatou.*

L'identification de ces instruments est incertaine. Les uns voient dans le balag une lyre ou une harpe, les autres un instrument que l'on frappe (et le rapprochent du syriaque *pelaggâ*, tambour (3).

Le halhallatou généralement considéré comme la double flûte est peut-être une variété d'instrument à percussion (4), car un texte en compare le son au bruit du tonnerre. Les monuments nous mettent en présence de trois catégories bien tranchées d'instruments : ceux à percussion, ceux à vent, enfin les instruments à cordes.

---

(1) C. L. Woolley, *Ur Excavations, II The Royal Cemetery.* Londres, 1934, chap. XII, *Musical Instruments*, p. 249-261.

(2) Rawlinson, *Inscriptions*, IV, 53.

(3) Pour le sens de harpe : B. Landsberger, *Die Fauna des Alten Mesopotamien nach der 14. Tafel der Serie HAR-ra-hubullu.* Leipzig, 1934, p. 125, n. 1.

Pour le sens de tympanon : F. Thureau-Dangin, *Un acte de donation de Marduk-zâkir-shumi : Revue d'Assyriologie*, XVI (1919), p. 121.

(4) F. Thureau-Dangin, *Ibid.*, p. 122.



Stèle en calcaire, époque de Goudéa *(Salle de Sarzec, vitrine E)*.



FIG. 2. — Terre cuite, Haute Syrie (*Salle Dieulafoy, vitrine L*).

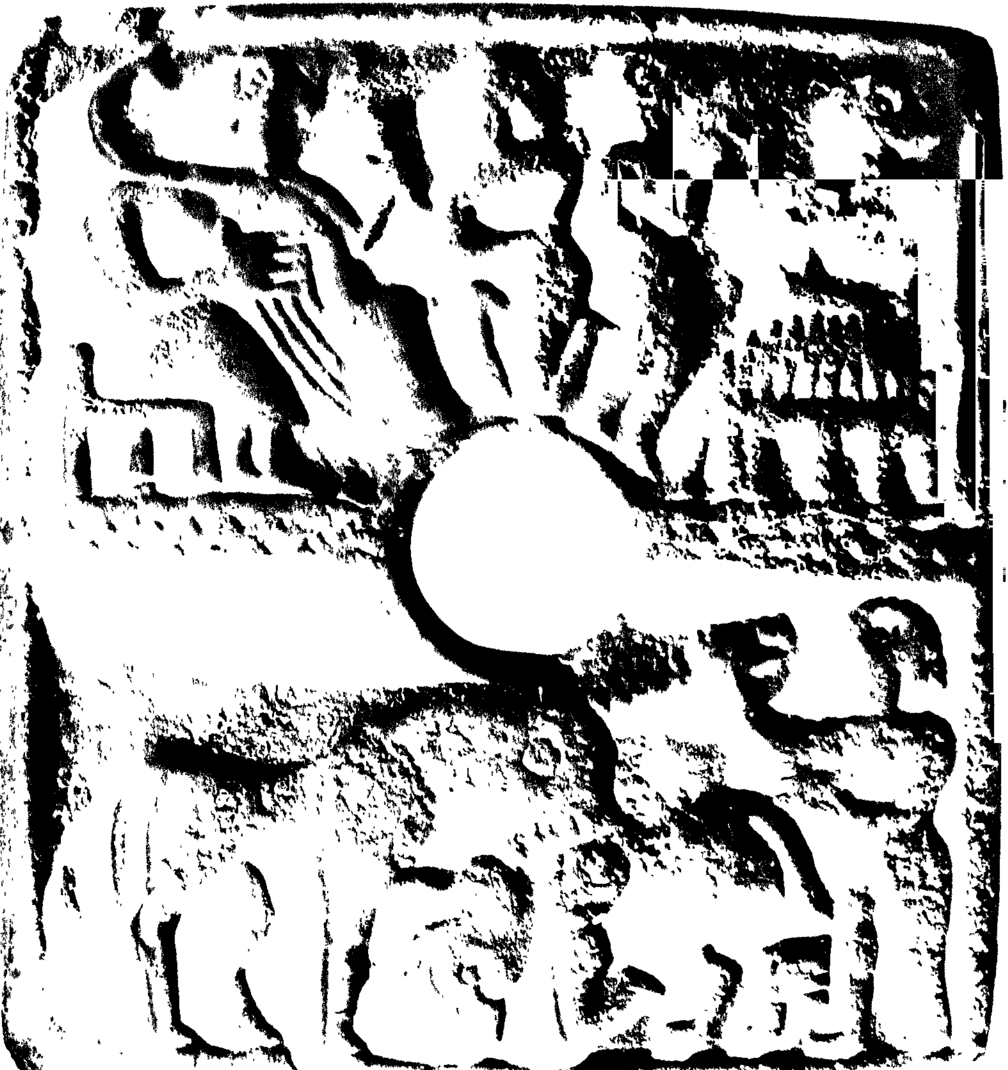


FIG. 17. — Marbre blanc, Suse (1re *Salle de Morgan, vitrine H*).

Instruments à percussion

Le *Tympanon.* — Sur un fragment de vase en stéatite de l'époque de Goudéa (fig. 1) (environ 2400 ans avant notre ère, Salle de Sarzec, ou Salle XIV, vitrine M), des prêtres frappent du plat de la main en alternant les coups, un large disque dont la circonférence est ornée de multiples aspérités (1). On trouve une représentation identique sur un fragment de stèle en calcaire du même prince (2) (Salle de Sarzec, vitrine E); mais sur le fragment de vase, le disque est surmonté d'une statuette de génie à tête d'animal, qui doit être un simple ornement. Il s'agit là d'un grand tympanon, recouvert d'une peau tendue (3). Les aspérités qui ornent sa circonférence peuvent être des grelots en forme de cymbales, analogues à ceux des tambours de basque ou plus simplement les clous ou clefs servant à tendre la peau du tympanon. Je crois que l'hypothèse d'une sorte de gong, tout en métal, ne doit pas être retenue, car les musiciens frappent main nue, et non avec un maillet.

Un tympanon de plus petite taille, et tout à fait analogue au tambourin, apparaît sur une plaquette de terre cuite de la troisième dynastie d'Our (vers le XXIII[e] siècle avant notre ère), qui représente une femme nue, le serrant contre sa poitrine (Salle XVI, vitrine E). Certaines terres cuites phéniciennes, femmes long-vêtues, la tête couverte d'un voile sous lequel la masse de la coiffure fait saillie, tiennent aussi le tympanon serré dans les deux mains, (Salle de Sarzec, vitrine H). Des spécimens à peu près semblables proviennent de Chypre (Salle A. Campana, vitrines E, F, C). Nous retrouverons encore le tympanon sur d'autres monuments, où il est associé à des instruments à cordes et à des scènes de danse.

Instruments à vent

La *double flûte.* — Ses représentations les plus fréquentes sont d'ordinaire d'assez basse époque. Parmi les terres cuites susiennes, d'influence grecque, la partie supérieure d'un groupe de flûtistes qui approchent l'instrument de leur bouche, mais ne le portent pas encore à leurs lèvres, (Salle des Missions diverses en Perse, ou Salle X, vitrine J).

Un des plus charmants monuments de ce genre est une terre cuite provenant de la Haute-Syrie; elle représente, en relief, un chameau portant dans un palanquin deux femmes vêtues d'une robe à plis multiples (Pl. LXXVII, fig. 2). L'une de ces femmes, sans doute des prêtresses, joue de la double-flûte. (Salle Dieulafoy, vitrine L).

Nous donnons la photographie d'une terre cuite vernissée venant de Chypre (Pl. LXXVIII, fig. 3 et 4) : un personnage assis couronné de fleurs, jouant de la double flûte. Sur ses épaules et s'accrochant à sa tête, on voit un petit singe (Salle A. Campana, vitrine M). L'art oriental a plusieurs fois reproduit les montreurs de singes; notamment un

(1) L. Heuzey, *Revue d'Assyriologie,* IX (1912), pl. III.

(2) L. Heuzey, *Nouvelles fouilles de Tello,* pl. IX et *Revue d'Assyriologie,* IX, p. 87.

(3) Justement le rituel de la fabrication de la timbale sacrée a été traduit par F. Thureau-Dangin. *Le Rituel du Kalu* : *Revue d'Assyriologie,* XVII, p. 53 et suiv.

bas-relief de l'époque d'Assurnazirpal (1),et la figurine de Suse que nous citons ci-dessous.

Enfin, dans la salle ibérique, sur un bas-relief de pierre, un personnage nu-tête, vêtu d'une longue robe serrée à la taille par une large ceinture, porte à ses lèvres une flûte simple.



FIG. 5.
Flûte de Pan, terre cuite de basse époque.

La *Trompette.* — Sur un autre bas-relief ibérique, un personnage nu-tête vêtu d'une courte tunique, souffle dans un cor recourbé, de forme presque circulaire : c'est le « cornicen » romain. Ces bas-reliefs proviennent d'Osuna, l'ancienne Ursao.

La *Flûte de Pan.* — Dans la Salle des Missions diverses en Perse, vitrine J, une terre cuite représente le haut du corps d'une joueuse de flûte, genre flûte de Pan (fig. 5); mais ici les tuyaux sont d'égale longueur. Cette terre cuite de basse époque a été exécutée sous l'influence grecque.

Une statuette en pierre calcaire provenant de Chypre, (Salle A. Campana, vitrine H) représente un personnage barbu à corps d'oiseau (fig. 6 et 7); il approche de ses lèvres une Flûte de Pan (2).

INSTRUMENTS À CORDES

Harpes, Cithares et *Psaltérion.* — Un fragment de plaque en marbre publié précédemment (3), porte un personnage jouant d'une petite harpe. Dès la haute époque la forme de harpe presque en segment de cercle était en usage. Il s'agit d'un bas-relief sumérien du XXXe siècle avant notre ère (Salle de Sarzec, vitrine M). On retrouve une variété de cet instrument sur d'autres monuments, notamment dans le *trigone* syrien (4).

Un bas-relief, (Salle de Sarzec) malheureusement mutilé, de l'époque de Goudéa (5), représente une scène de musique sacrée. Au registre supérieur, des prêtres, peut-être les prêtres chanteurs : les kalu; au registre inférieur, un musicien est assis devant un instrument composé, à l'inverse de la harpe précédente, d'une large caisse de résonnance d'où partent deux montants réunis par un joug. Là sont fixées les cordes qui viennent s'attacher, non sur la table de résonnance même,

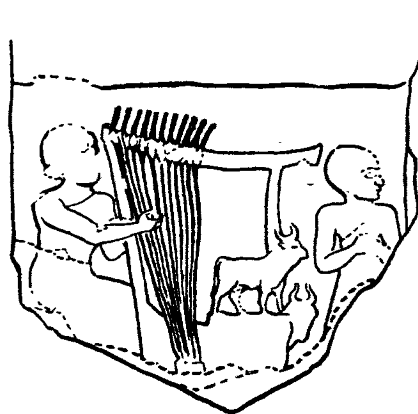


FIG. 8.
Instrument à cordes se rapprochant de la cithare : époque de Goudéa.

(1) G. CONTENAU, *Manuel d'Archéologie Orientale*, t. III, fig. 780, p. 1199.

(2) PERROT et CHIPIEZ, *Histoire de l'art*, t. III, p. 599.

(3) G. CONTENAU, *Monuments Mésopotamiens nouvellement acquis ou peu connus (Musée du Louvre)* : *Revue des Arts Asiatiques*, VII (1931-32), p. 225 et pl. LXVIII, bas.

(4) CH. VIROLLEAUD et F. PELAGAUD, *La Musique Assyro-Babylonienne*, dans *Encyclopédie de la Musique*, I, P. 1913, fig. 96.

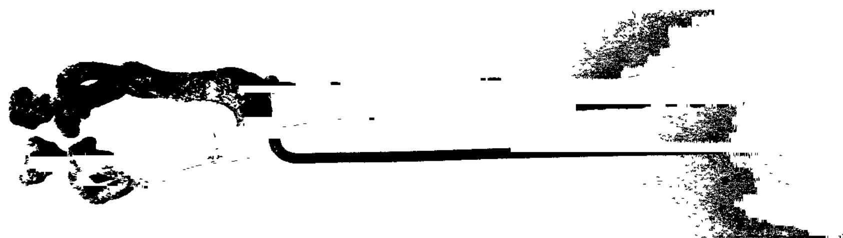
(5) L. HEUZEY, *Musée du Louvre, Catalogue des Antiquités chaldéennes*, No. 33, p. 150.



3



4



17 bis



6



7

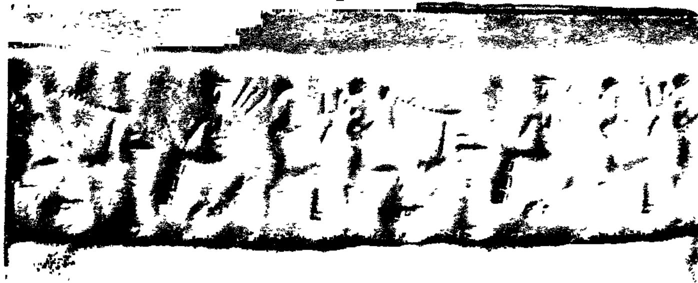
3 et 4. — Terre cuite vernissée (Chypre). *(Salle Campana, vitrine M)*. 17*bis*. — Épingle de



10



14



9





21

commė pour les harpes véritables, mais sur un cordier triangulaire placé sur le côté de la caisse; il s'agit donc, en raison de cette disposition, d'une sorte de cithare (1). A l'avant de l'instrument se dresse une figurine de taureau (fig. 8). Cette représentation est classique; les instruments à cordes provenant des tombes royales d'Our ou représentés sur des monuments qui en proviennent sont ornés, à l'avant, de l'image d'un taureau ou d'une tête de taureau (plus rarement d'un capridé).



FIG. 11. — *Nebel* (sorte de harpe); Eshnounna, première dynastie.

D'ailleurs Goudéa, dans ses inscriptions, mentionne l'existence de ce taureau sur un de ses instruments de musique, qu'il qualifie de balag, ce qui nous ramène au sens de balag-harpe (2).

Sur un cylindre du Louvre (3), un personnage assis joue d'un instrument semblable en l'honneur d'une divinité séparée de lui par un autel. Derrière le musicien, un autre personnage assis tient une sorte de fourche; il s'agit, peut-être d'une variété de sistre ou de ce que nous nommons aujourd'hui le triangle (fig. 9). Une harpe, dont la caisse de résonnance oblique forme le sommet de l'instrument, est représentée sur une très belle plaquette de terre cuite, qui peut provenir d'Eshnounna et appartenir à l'époque de la première Dynastie de Babylone, (Salle de Sarzec, vitrine F). L'instrument est posé sur les genoux d'un musicien assis; les cordes obliques sont au nombre de sept (Pl. LXXIX, 10 et fig. 11). Cette harpe dont on connaît plusieurs variétés, portait le nom de *nebel.* Elle se trouve aux mains de musiciens assyriens et élamites (4).



FIG. 12. — Psaltérion.

Une autre plaque de terre cuite (même salle, même vitrine), donne l'image d'un personnage qui pince de la main droite les cordes d'un instrument rectangulaire à demi-caché par son corps; il doit s'agir du *psaltérion* (5), variété de cithare (fig. 12).

Sur des terres cuites susiennes d'influence grecque (Salle des Missions diverses en Perse, vitrine J), sont représentées des joueuses de harpes triangulaires (le *trigone*), (fig. 13).

Le *violon.* — Nous groupons ici les instruments ressemblant au violon. Un monument du Louvre, connu sous le

(1) CH. VIROLLEAUD et F. PÉLAGAUD, *La Musique Assyro-Babylonienne*, p. 36.
(2) F. THUREAU-DANGIN, *Inscriptions de Sumer et d'Akkad*, 1905, p. 175.
(3) L. DELAPORTE, *Catalogue des cylindres orientaux du Musée du Louvre*, pl. 74, no 1.
(4) CH. VIROLLEAUD et F. PÉLAGAUD, *La Musique Assyro-Babylonienne*, etc... fig., 72, 85, 89, 96.
(5) *Ibid.*, fig. 88.

nom de « Koudourrou inachevé », trouvé à Suse (1) et datant des derniers siècles du IIe millénaire avant notre ère, représente des personnages armés de l'arc et du carquois conduisant des fauves apprivoisés. Ils jouent d'un instrument analogue à notre mandoline fait d'une petite caisse de résonnance et d'un long manche. Il n'est pas possible de voir le nombre de cordes de cet instrument qui ressemble beaucoup au sitar de l'Inde ou à l'amrita, dont la caisse est faite d'une noix de coco sectionnée. On se sert aujourd'hui en Iran d'un instrument à peu près semblable. Sur le même monument, une femme joue du tympanon (IIe Salle de Morgan).



FIG. 13. — Trigone (harpe triangulaire); terre cuite susienne.

De Suse également, proviennent des terres cuites qui représentent la même catégorie de violon. Les musiciens sont habillés d'une longue robe et coiffés d'un haut bonnet. D'autres sont nus (Pl. LXXIX, 14). Dans ce cas, le personnage, grimaçant, les jambes arquées est à rapprocher des représentations du géant Humbaba dont parle l'épopée de Gilgamesh et du dieu Bès.

Sur un de ces spécimens (fig. 15), le musicien porte à califourchon sur son épaule un petit singe (IIe Salle de Morgan, vitrine P).

SCÈNES DE DANSE

Les scènes de danse sont beaucoup moins nombreuses que les scènes de musique. Sur un fragment de vase de Tépé-Hazineh, (qui fait partie du groupe de ruines qu'on englobe sous le nom de Tépé-Moussian) (2), au-dessus d'ornements indéterminés se trouve une file de femmes nues se tenant par la main (première Salle de Morgan, vitrine I). Cette ronde de danseuses est comparable à celle qui se voit sur le manche d'un couteau d'époque prédynastique ou thinite trouvé en Egypte et conservé au musée du Caire. Dans ces deux exemples, la ronde est à un moment d'arrêt; les danseuses immobiles ont les jambes réunies.

Sur un autre tesson, provenant de Tchechmé-Ali près Téhéran (3) les danseuses (silhouettées en noir sur fond rouge) sont au contraire en mouvement (fig. 16). Le corps est légèrement fléchi, façon conventionnelle de représenter la danse orientale, les cheveux courts flottent au vent. (Salle des Diverses Missions en Perse, vitrine A).

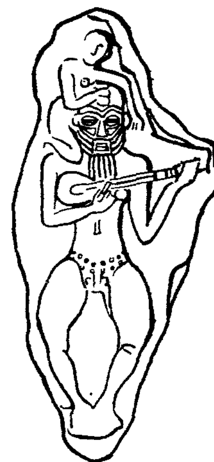


FIG. 15. — Musicien jouant d'une sorte de mandoline.

Sur une plaque rectangulaire en marbre blanc et provenant de Suse, (première Salle de Morgan, vitrine H), deux sujets diffé-

(1) *Mémoires de la Délégation en Perse*, t. VIII, p. 146, pl. XXVII et XXVIII.

(2) J. E. GAUTIER et G. LAMPRE, *Fouilles de Moussian; Mémoires de la Délégation en Perse*, VIII (1905), p. 131, fig. 254.

(3) R. DE MECQUENEM, *Notes sur la Céramique peinte archaïque en Perse : Mémoires de la Mission archéologique de Perse*, XX (1928), p. 117 et fig. 24, No. 1.

rents sont représentés. Sur le registre du bas, un pâtre frappe de son couteau (de silex si l'on tient compte des dentelures de la lame), un lion qui terrasse un taureau de son troupeau. Au-dessus, une scène de musique et de danse; à gauche un personnage joue de la harpe; la tête du musicien est très reportée en avant, ainsi que sa main gauche recevant un gobelet d'un personnage agenouillé. Plus loin, se tient un personnage qui paraît nu et dont les jambes sont légèrement fléchies pour indiquer la danse comme sur le tesson de Tchechmé-Ali. Sur la droite un dernier personnage est assis (Pl. LXXVII, fig. 17).

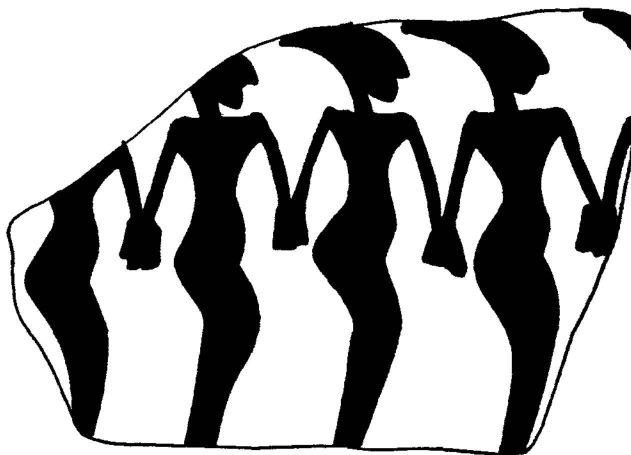


FIG. 16. — Danseuses; tesson de Tchechmé-Ali.

Les fouilles de M. de Genouillac à Tello ont fait découvrir une épingle de cuivre (Pl. LXXVII, fig. 17*bis*) dont la tête est formée par un groupe de deux danseuses se faisant face. Les mains ramenées aux hanches (manquant du côté droit) et la flexion des jambes indiquent que ce petit monument fait bien partie de la série que nous étudions.

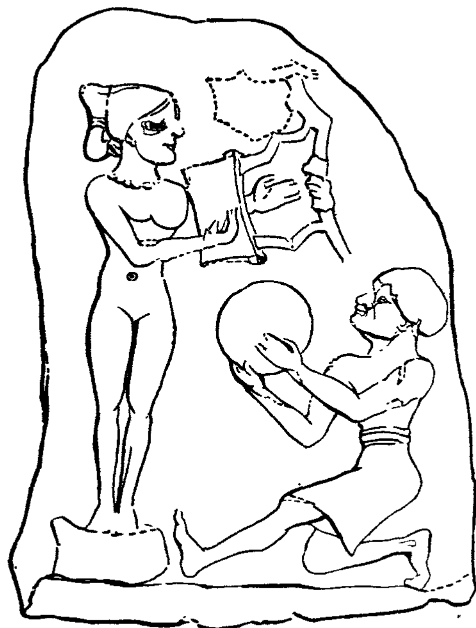


FIG. 18. — Joueuse de cithare et danseur jouant du tambourin; terre cuite.

Citons encore une très curieuse plaque de terre cuite entrée au Louvre par voie d'achat, et dont une autre épreuve plus complète et provenant vraisemblablement du même moule, est au Musée de Berlin. Elle représente une femme nue, dont les cheveux forment chignon et dont le cou est orné d'un collier. Cette femme, debout sur un petit socle, joue d'une cithare à large caisse de résonnance, à joug long et contourné. Devant elle, un personnage vêtu d'une courte tunique, frappe sur un tambourin, tandis qu'il exécute un pas de danse à la façon russe (Salle de Sarzec, vitrine G) (fig. 18).

Enfin nous signalerons un bas-relief bien connu de l'époque assyrienne, provenant du palais d'Assurbanipal (1), sur lequel sont figurés quatre musiciens en robe longue serrée à la taille par une large ceinture. Ils

(1) E. POTTIER, *Musée du Louvre, Catalogue des Antiquités Assyriennes*, 1924, No. 66 et pl. XXIII.

sont nu-tête et leurs cheveux tressés en nattes fines se soulèvent sous l'influence du mouvement. Deux par deux, ils se font vis-à-vis; ils frappent le tympanon ou tiennent des cithares et des cymbales (fig. 19). L'artiste a donné aux jambes le léger fléchissement que nous notons ci-dessus (Salle Assyrienne, N° 62).

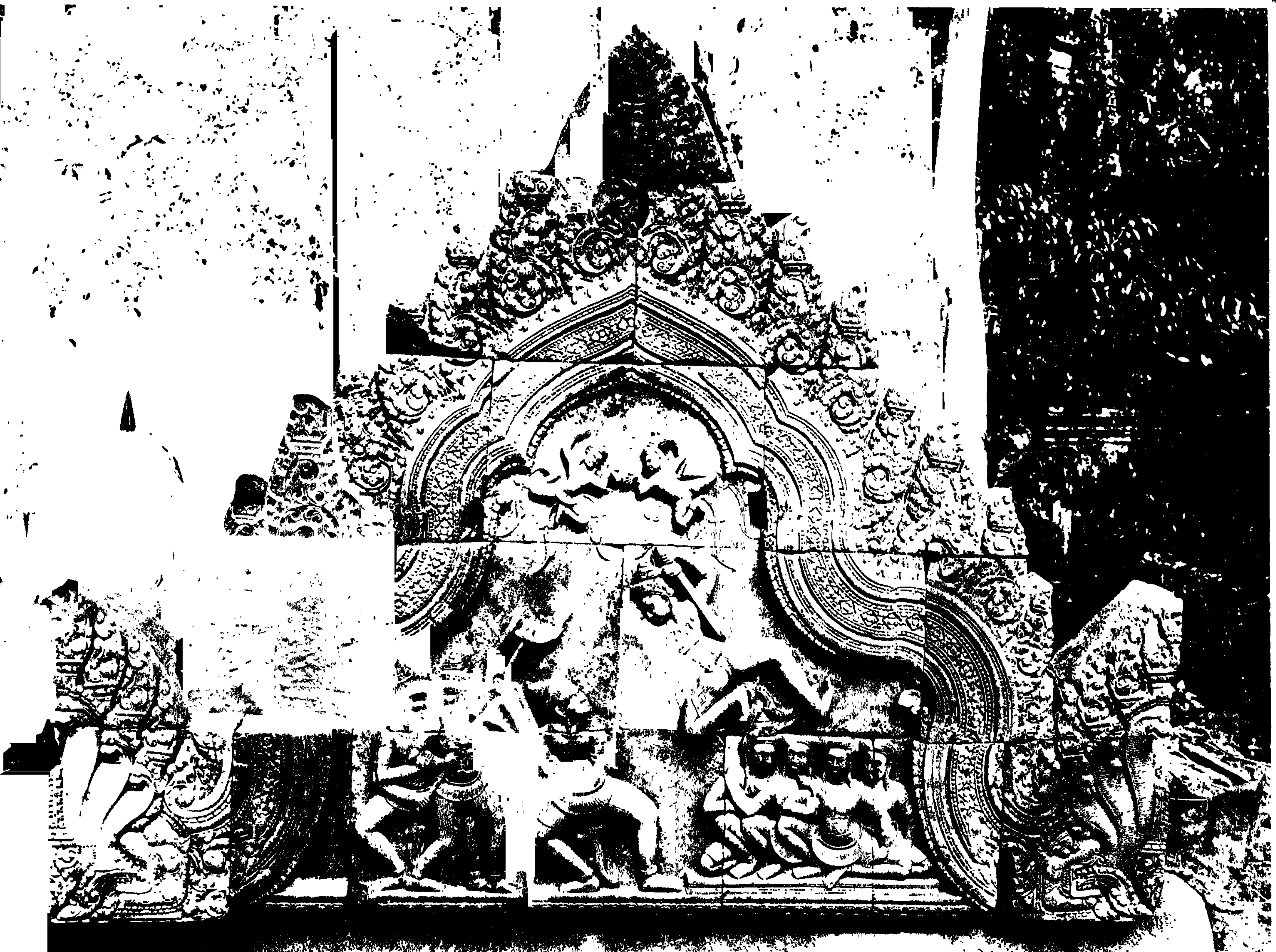
Il s'agit là d'une marche rythmée (probablement militaire puisque le bas-relief est consacré aux guerriers), composée d'allées et venues où l'on frappe du pied, au son des instruments, comme dans l'Orient moderne. Il convient sans doute de ranger dans les scènes de danse proprement dites les représentations de personnages semblant boxer ou se menacer d'une arme, comme on en voit sur deux plaques du Louvre (Salle de Sarzec, vitrine F) (fig. 21). Le motif des boxeurs est d'ailleurs représenté sur un autre monument (1), à côté de deux musiciens. Il est possible que cette musique ait pour mission d'accompagner la lutte, ou il se peut encore qu'il s'agisse d'une danse guerrière aux mouvements réglés; c'est pourquoi je joins ces deux terres cuites aux exemples précédents.

En résumé nous voyons que : la grande harpe à figurine de taureau et le large tympanon en faveur en Sumer-Akkad au troisième millénaire disparaissent pour être remplacés au cours du deuxième millénaire par des instruments de moindre taille et surtout plus mobiles. Ces instruments devenus portatifs, sont ceux qui figurent, avec un minimum de modifications, sur les terres cuites et les vases de l'époque grecque.

La musique et la danse ne manquaient en aucune circonstance de refléter par des instruments et des pas appropriés, les sentiments et les réflexes de l'homme. Le mort même se faisait accompagner dans l'au-delà par les musiciens, les chanteurs et les danseuses. C'est ce que démontrent les tombes royales d'Our. Immolé dans la tombe du roi défunt, le harpiste pinçait encore les cordes de son instrument pour un prélude d'éternité.

M. RUTTEN.

(1) B. MEISSNER, *Babylonien und Assyrien* (Heidelberg), I, 1920, p. 421, et fig. 137.



Bantãy Srĕi. — Un fronton du gopura Ouest de la deuxième enceinte. Scène du Mahâbhârata. De g. à dr.: Kṛṣṇa, Balarâma, Bhîma, Duryodhana, et les quatre Pâṇḍava.

Une scène du Mahâbhârata figurée sur un fronton de Bantãy Srei

Le dégagement de la deuxième et de la troisième enceintes de Bantãy Srĕi a amené la découverte de plusieurs frontons ornés de scènes à personnages, analogues à ceux qui décorent les bibliothèques de la première enceinte (1). J'en ai déjà fait connaître un, appartenant au porche Ouest du gopura Est de la troisième enceinte, exhumé en 1932, et j'ai marqué l'intérêt de cette trouvaille qui écarte les derniers doutes pouvant encore subsister sur la date du monument (2). En 1933, M. G. Trouvé a reconstitué, au-dessus de la porte Est du gopura Ouest de la deuxième enceinte, un fronton de même style, représentant le duel entre Vālin et Sugrīva (3).

Cette année, M. H. Marchal a retrouvé et rassemblé les éléments d'un autre fronton du même gopura (Pl. LXXX). Conçu dans le même esprit, exécuté sans doute par le même artiste que les précédents, il présente sur son tympan une scène qui se fait remarquer par l'extrême sobriété de sa composition et la présence de grandes surfaces nues, exceptionnelles dans un art qui a en quelque sorte « l'horreur du vide ».

La scène représente, au centre, un duel entre deux hommes armés chacun d'une massue. Celui qui est figuré à gauche se tient debout, les jambes arquées, les deux mains tenant la poignée de la massue ramenées à hauteur de l'épaule droite, dans une attitude à la fois défensive et expectante; l'autre, à la faveur d'un bond en hauteur qui l'enlève à plus d'un mètre au-dessus du sol, s'apprête à asséner d'en haut à son adversaire un furieux coup de massue. A droite, quatre personnages assis contemplent le combat. A gauche, deux autres sont figurés debout. Le premier, brandissant une arme d'une forme particulière, semble vouloir intervenir dans le duel, mais il en est empêché par le second; celui-ci est pourvu de quatre bras dont deux saisissent le manche de l'arme, tandis que le troisième tient le bras droit et le quatrième enserre la poitrine de son compagnon. En haut deux petites images de divinités s'ébattant dans le ciel remplissent l'arc supérieur du tympan, comme dans les deux autres frontons mentionnés plus haut.

Quelle est cette scène? Elle comporte deux traits caractéristiques : les quatre bras du personnage figuré à l'extrême gauche et la forme de l'arme que tient son compagnon, et qui n'est autre qu'un soc de charrue fixé sur un long manche. Or, tout le monde sait que Kṛṣṇa a quatre bras, et que le soc de charrue est l'arme favorite de

(1) *Le temple d'Içvarapura*, Mém. archéol. EFEO, pl. 21 à 28.
(2) *BEFEO*, XXXII, p. 81. Il représente Sunda et Upasunda se disputant Tilottamā.
(3) *BEFEO*, XXXIII, p. 1133.

son frère Balarāma. C'est donc dans une scène épique mettant aux prises les deux descendants de Yadu qu'il faut chercher l'explication du bas-relief.

Il en est une qui rend compte avec beaucoup d'exactitude de tous ses détails : c'est celle du duel entre Bhīma et Duryodhana, qui occupe dans le ***Mahābhārata*** les sections 33-34 et 55 à 60 du ***Çalyaparvan.*** En voici les épisodes principaux.

La grande bataille du Kurukṣetra a amené la mort de tous les chefs des Kaurava à l'exception de quatre d'entre eux, parmi lesquels se trouve Duryodhana. Celui-ci s'est refugié dans un lac où les Pāṇḍava finissent par le découvrir. Yudhiṣṭhira l'accuse de lâcheté et le provoque au combat, lui promettant la souveraineté s'il parvient à tuer seulement l'un d'entre eux. Duryodhana saisit sa massue et se déclare prêt à se mesurer avec chacun des cinq Pāṇḍava. Kṛṣṇa, qui les accompagne en qualité d'écuyer d'Arjuna, reproche à Yudhiṣṭhira sa légèreté et lui rappelle que seul d'entre eux Bhīma aurait à la rigueur la force suffisante pour tenir tête à Duryodhana, mais que personne ne pourra triompher de ce dernier dans un combat loyal et conforme aux règles. Bhīma se présente alors et défie Duryodhana. Balarāma, revenant de la visite de divers lieux de pèlerinage, vient assister au combat pour lequel les adversaires décident de se rendre au Samantapañcaka.

« Alors Duryodhana, plein d'énergie, ayant pris sa massue et jeté les yeux sur Bhīmasena, le défia comme un éléphant défie un autre éléphant. Et de même, Bhīma, plein d'énergie, ayant pris sa massue de fer, défia le roi comme un lion défie un lion dans la forêt ».

Duryodhana invite ensuite Yudhiṣṭhira et les trois autres Pāṇḍava ainsi que Kṛṣṇa et Balarāma à suivre les péripéties du combat. « Alors, ils s'assirent et ce cercle de rois resplendissait comme le disque du soleil. »

Au moment où Duryodhana défie Bhīma, divers présages se manifestent, que ce dernier interprète en sa faveur. A ses discours méprisants, Duryodhana répond en le pressant de se battre, et le duel commence... Il est décrit dans le chapitre LVII avec un grand luxe de détails, au nombre desquels le saut en hauteur revient à plusieurs reprises comme la parade favorite de Duryodhana. « Pratiquant la manœuvre nommée *kauçika* et faisant une série de bonds en hauteur *(utpatan sa punaḥ punaḥ)*, Duryodhana prévoyant le point de chute de la massue de son adversaire le trompe (par ses sauts) ». Il finit par asséner à Bhīma un coup qui brise sa cuirasse.

C'est alors que Kṛṣṇa rappelle à Arjuna que seul un coup défendu, frappé au-dessous du nombril, peut avoir raison de Duryodhana. Aussitôt Arjuna touche sa cuisse gauche et Bhīma comprend ce signe. « Après un instant de repos, le Pāṇḍava ayant pris sa massue, se précipita avec impétuosité sur Duryodhana qui était debout auprès de lui. Ayant considéré ce héros doué d'une force indicible qui se ruait vers lui plein de rage, le fier Duryodhana songea à parer le coup. En vue d'exécuter la manœuvre nommée *avasthana,* il chercha à sauter en hauteur pour tromper Bhīma *(iyeṣotpatituṃ rājañ chalayiṣyan Vṛkodaram).* Mais celui-ci se rendit compte de l'intention de son adversaire. Se précipitant et bondissant comme un lion sur Duryodhana qui cherchait à sauter pour déjouer son coup, le Pāṇḍava asséna un coup terrible de sa massue sur les deux cuisses de son ennemi.» Celui-ci tombe, les jambes brisées. Des prodiges se manifestent.

Bhīma insulte Duryodhana et lui frappe la tête de son pied gauche. Le noble Yudhiṣṭhira l'arrête et adresse au blessé quelques paroles de consolation.

Balarāma qui a vu le coup défendu auquel Bhīma doit sa victoire, lui reproche violemment d'avoir, en dépit des règles, frappé son adversaire plus bas que le ventre. Et, donnant libre cours à sa colère, « le puissant Baladeva, levant son soc, se rua sur Bhīmasena *(tato lāṅgalam udyamya Bhīmam abhyadravad balī)*... Mais le puissant Keçava (Kṛṣṇa), doué de bonnes manières, saisit Rāma solidement, et non sans peine, de ses bras massifs et ronds *(atha Rāmaṃ nijagrāha Keçavo vinayānvitah bāhubhyāṃ pīnavṛttābhyāṃ prayatnād balavad balī)*. Ces deux héros descendants de Yadu, l'un au teint sombre, l'autre au teint clair, manifestaient alors une extrême beauté, tels le soleil et la lune dans le ciel du soir. » Et Kṛṣṇa, tout en retenant son frère, essaye de justifier l'action de Bhīma.

On voit avec quelle fidélité le sculpteur a représenté la scène dont il a groupé harmonieusement les divers épisodes. A droite, ce sont les quatre Pāṇḍava : Arjuna, Yudhiṣṭhira, Nakula et Sahadeva, qui se sont assis pour suivre les péripeties du combat. On serait tenté de reconnaître, dans le second personnage en partant de la droite, Arjuna touchant sa cuisse de la main gauche, si pareille attitude n'était pas excessivement fréquente dans la sculpture khmère et ne se trouvait répétée par celui des Pāṇḍava qui est assis derrière lui, à l'extrême droite. Le duel semble être représenté au moment où Duryodhana bondit, tandis que Bhīma s'apprête à lui porter le coup fatal. A gauche Kṛṣṇa, reconnaissable à ses quatre bras, retient Balarāma qui brandit son soc de charrue pour en frapper Bhīma.

Ce bas-relief est un nouvel et magnifique exemple de la maîtrise atteinte par les sculpteurs de Bantãy Srĕi dans la représentation des scènes tirées de la littérature épique. Lorsque, au XIIe siècle, les décorateurs de Bĕng Mālā et d'Angkor Vat reprendront la formule des frontons décorés de scènes légendaires, ils s'ingénieront à couvrir de sculptures toute la surface du tympan, multipliant les assistants et noyant les principaux protagonistes au milieu d'un véritable fouillis de personnages inutiles. Sur ce point, comme sur beaucoup d'autres, les sculpteurs de Bantãy Srĕi qui ont su se borner et ne représenter que les acteurs essentiels de chaque scène, chacun dans une attitude caractéristique, sans craindre de laisser des espaces nus qui aèrent agréablement la composition, ces sculpteurs ont porté à son apogée l'art décoratif dans l'ancien Cambodge.

G. Cœdès,
Directeur de l'École Française d'Extrême-Orient.

CHRONIQUE

L'influence chinoise sur le paysage dans la peinture de l'Orient et dans la sculpture de l'Insulinde

On sait l'importance du paysage dans la peinture chinoise et il est inutile d'y revenir ici. Nous voudrions simplement indiquer quelques points par lesquels l'influence de la Chine s'est fait sentir plus particulièrement 1° en Iran, 2° dans la sculpture de Java oriental.

L'INFLUENCE CHINOISE DANS LA PEINTURE DE L'ORIENT

En Iran, l'influence chinoise s'est manifestée à plusieurs reprises, et d'abord par infiltration, sans doute à travers l'Asie centrale. Un apport direct peut se discerner dans certaines peintures iraniennes du XIVe siècle, dont les artistes ont probablement été en contact avec des peintures chinoises.

Influences chinoises par infiltration

Les montagnes dans le paysage chinois sont de deux sortes : elles sont stratifiées, avec un profil à décrochements successifs; ou bien elles sont érodées en forme de cônes. Le premier type apparaît déjà dans un tissu trouvé à Noïn-oula (Mongolie septentrionale) qui date du début de notre ère (fig. 1). On le retrouve fréquemment aux époques T'ang et Song (1); il paraît avoir été adopté *hors de Chine* spécialement pour la représentation des rochers : au Tibet, par exemple (fig. 2), dans l'argenterie sassanide et dans la miniature persane. Le second type (en forme de cônes) est plus conventionnel; la

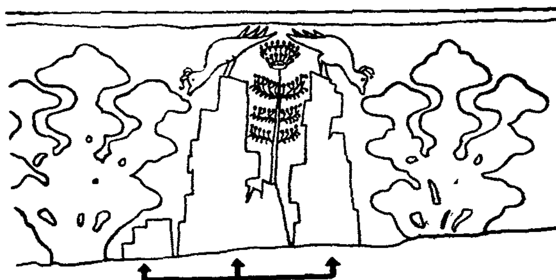


FIG. 1. — Noïn-oula, début de notre ère (OTTO FISCHER, *Die Chinesische Malerei...*, pl. LVI).

(1) Cf. *La peinture chinoise au Musée Cernuschi*, in *Ars Asiatica*, I, pl. 1.

montagne contenue dans le rouleau attribué à Kou K'ai-tche (British Museum) offre cette même silhouette conique (1). Ce second type paraît être réservé *hors de Chine* aux montagnes (voir par exemple les manuscrits jaina du XIVe siècle).

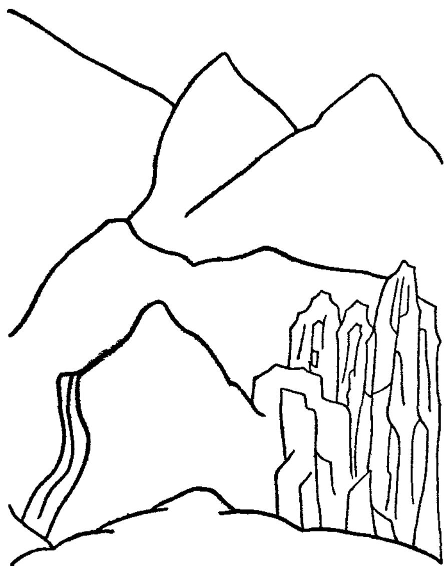


FIG. 2. — Tibet, XVIIIe siècle (Serv. Phot. du Musée Guimet, no 0527/3).

Ces montagnes coniques forment des chaînes successives dont les sommets s'intercalent et dont les bases, quand elles sont visibles, constituent des plans étagés en diagonale et divisant méthodiquement le terrain en profondeur : c'est la composition par exemple des « Montagnes sous la neige » attribuées à Wang Wei (mais sûrement plus tardives) (2). A travers l'Asie centrale où il est devenu un poncif (Turfân, etc.) (fig. 3 et 5), ce thème est passé en Iran : les montagnes du *Shah-nameh* de 1330 (Musée de Top-kapu, Istambul) sont en effet tout à fait conventionnelles (fig. 4) (3); on voit aussi le même thème sur des bannières tibétaines (fig. 6); nous le retrouverons tout-à-l'heure sur des bas-reliefs de Java oriental. Toutes ces compositions sont régies comme chez Ambrogio Lorenzetti (« Effets du bon gouvernement dans la campagne », École de Sienne, milieu du XIVe siècle environ) par la perspective cavalière, mais elle est plus ou moins marquée suivant les cas.

Il faut encore observer dans de nombreuses peintures iraniennes les animaux et les personnages en partie cachés par les replis du terrain; on les retrouve en Asie centrale, au Tibet (fig. 7), etc.; une autre formule paraît être empruntée à l'Asie centrale, mais celle-ci ne se rapporterait pas à une influence chinoise : nous voulons parler de la forme circulaire qui délimite nettement l'horizon dans les paysages iraniens à partir des XIIIe-XIVe siècles. Cette forme existe en effet à Touen-houang dès le VIe siècle (grotte 135) (4), mais elle n'est pas employée en Chine; trois

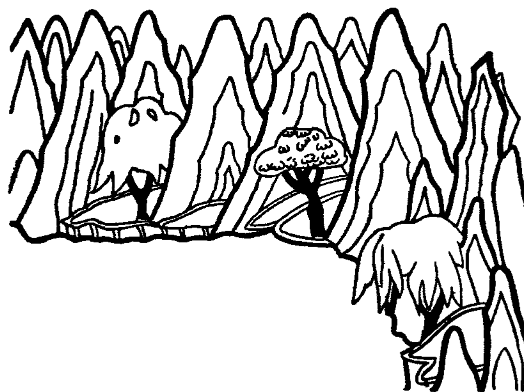


FIG. 3. — Bäzäklik, IXe-XIIe s. (?) (VON LE COQ, *Die Buddhistische Spätantike*, t. III, pl. 22.)

(1) Ce rouleau est anonyme; il appartient selon M. PELLIOT à une époque antérieure aux T'ang; d'autres savants le datent de l'époque des Song.

(2) SIRÉN, *Hist. de la Peint. chin.*, I, pl. 56.

(3) Voir aussi in BINYON, WILKINSON and GRAY, *Persian Miniature Paintings*, pl. XV, *e*.

(4) Cf. SIRÉN, *Histoire de la Peinture chinoise*, t. I, pl. 18, 2.

hypothèses sont possibles : ou bien la Chine l'a utilisée vers le VIe siècle puis abandonnée assez rapidement, ce que nous pourrions ignorer à cause de la pénurie de documents chinois anciens; ou bien c'est une formule propre à l'Asie centrale et donnée par elle à l'Iran; ou enfin c'est une tradition iranienne dont l'Asie centrale aurait hérité. Ce serait plutôt, à notre avis, une conception « occidentale » qui recherche un horizon précis et qui le détermine par une courbe continue; la Chine, au contraire, essaye de suggérer l'infini de l'espace par un horizon indécis et qui n'est, le plus souvent pas complètement fermé. En tous cas, la miniature persane l'utilise constamment à une époque relativement tardive et la transmet à la peinture râjpoute et indo-persane. Faut-il chercher l'origine et la signification de cette limite courbe de l'horizon dans quelque croyance cosmologique? Nous n'avons rien trouvé jusqu'à présent qui s'y rapporterait.



FIG. 4. — *Shah-nameh*, 1330 A.D. « Les paladins morts dans la neige » (BINYON, WILKINSON & GRAY, *Persian Miniature Paintings*, pl. XVI*a*).



FIG. 5. — Touen-houang, grotte 77, VIIe-Xe s. (PELLIOT, *Les Grottes de Touen-houang*, t. III, pl. CLVI).

Apports directs

Les manuscrits *Jamî'al-Tawârîk*, par Rashid-el-din, d'Edimbourg (1306) et de Londres (1314), le *Biruni* de 1307 (Edimbourg), le *Shah-nameh* Demotte (*ca* 1330) etc. montrent éloquement combien l'influence directe de la Chine a été importante au début du XIVe siècle sur la peinture iranienne. Le manuscrit de 1314 (Royal Asiatic Society) est un des plus frappants : il contient entre autres deux paysages présentant les caractéristiques du *chan chouei* (« montagnes et eau »), type habituel du paysage chinois : contrairement aux habitudes iraniennes, les contours ne sont pas continus, la ligne est plus libre, plus souple (1). Les formes générales des montagnes, et surtout leurs sommets, sont soulignés d'une

(1) L'eau joue un grand rôle dans le paysage chinois; elle y est toujours libre et courante, soit qu'elle tombe en cascades, ou qu'elle serpente en rivières; tandis que dans la peinture iranienne elle est plus statique, enclose dans des bassins. Elle est, dit le *Kiai-tseu yuan houa tch'ouan*, la circulation de la montagne comme le sang est celle du corps humain (Liv. III, 18 et ss.). Ce rapprochement entre la Nature et l'Homme (le macrocosme et le microcosme) a été également établi par LEONARD DE VINCI (*Traité de la Peinture*, XIX, 714, trad. Péladan).

rangée d'arbres : c'est un coutume chinoise qui est peut-être instinctive et naturaliste à son origine, mais qui est soigneusement codifiée et recommandée par les textes chinois tardifs. Par leur masse confuse et sombre, les arbres ainsi disposés donnent un accent plus fort, un contour plus défini, à la partie supérieure de la silhouette de la montagne; ceci paraît correspondre à un phénomène optique que les artistes chinois ont su discerner grâce à une constante observation de la Nature : l'air étant plus dense à mesure qu'on s'élève, une montagne est plus nettement visible à son sommet qu'à sa base. C'est donc une recherche de perspective aérienne (1) analogue à celle que Léonard de Vinci étudie dans son *Traité de la Peinture*. En Chine, cette perspective aérienne a été traduite avec virtuosité dans les paysages monochromes à l'encre de Chine, par des dégradés qui estompent la base des montagnes (peinture « sans contours »); antérieurement, elle l'était par l'emploi du vert de malachite *(louo-tsing)* qui, par un dosage savant le faisant virer au lapis lazuli, bleuissait davantage la base des montagnes pour les envelopper de brumes. Dans la peinture « avec contours » c'est-à-dire linéaire, les arbres sont destinés à jouer le même rôle que le dégradé dans le monochrome, en donnant aux contours extérieurs des sommets une valeur plus accentuée. Ces arbres sur les sommets sont rarement employés dans la peinture iranienne; dans les cas d'influences chinoises directes que nous venons de voir, ils sont alignés mécaniquement. Peut-être cependant peut-on considérer comme une réminiscence de l'influence chinoise le fait d'indiquer des arbres en partie cachés derrière la courbe

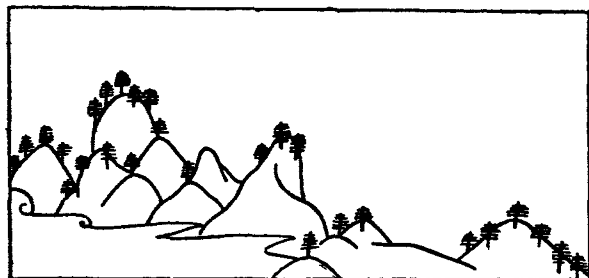


FIG. 6. — Tibet, XVIIIe s. (Serv. Phot. Musée Guimet, n° 0524/18).

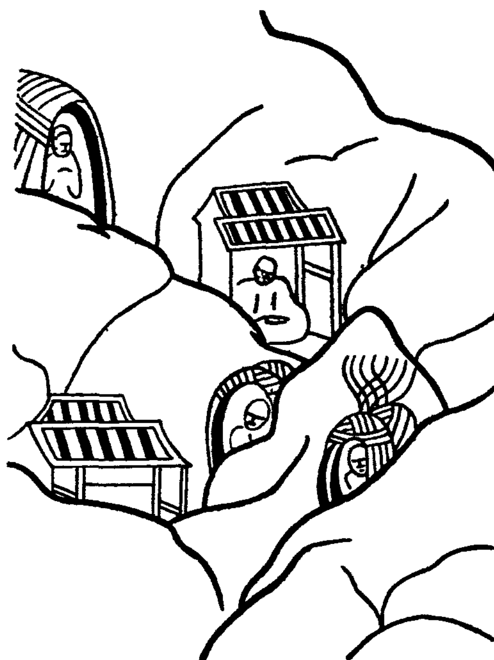


FIG. 7. — Tibet, XVIIIe siècle (Serv. Phot. du Musée Guimet, n° 0514/2).

(1) La perspective aérienne concerne l'estompage des arrière-plans; elle est ainsi définie par Wang Wei dans sa *Révélation des secrets de la Peinture* (trad. Elisséev, *R. A. A.*, 1927, VIIe année, n° 4, p. 212) : « Les hommes éloignés n'ont pas d'yeux, les arbres éloignés n'ont pas de branches, les montagnes éloignées n'ont pas de pierres, l'eau éloignée n'a pas de vagues ». LEONARD DE VINCI exprime la même pensée dans son *Traité de la Peinture* (chap. XIX, N° 739, trad. Péladan) : « Si tu fais à longue distance des objets distincts et bien terminés, au lieu de paraître éloignés, ils paraîtront proches ». Voir aussi PETRUCCI, *Encyclopédie de la Peinture chinoise*, p. 48 et ss.

de l'horizon, dans les miniatures persanes des XIVe-XVe-XVIe-XVIIe siècles. Hors de la Chine et de l'Iran, on retrouve très fréquemment les arbres sur les sommets : à Touen-houang, au Tibet, etc. (fig. 5, 6 et 7).

Dans le manuscrit *Jamî'al-Tawârîk* (1), l'eau est indiquée par des imbrications; l'eau n'est pas représentée ainsi habituellement dans la peinture iranienne : elle est tout à fait différente dans l'École mésopotamienne. Mais on retrouve les mêmes imbrications sur quelques plats de métal sassanides. En Chine, c'est l'aspect stylisé le plus fréquent de l'eau; elle est semblable également dans la peinture du Népâl (coll. Hodgson, par exemple).

Les deux paysages *Jamî'al-Tawârîk* ne contiennent pas de nuages; les nuages paraissent être adoptés pour la première fois dans certains manuscrits de la fin du XIIIe siècle; ils offrent dès lors les contours sinueux, arrondis et vermiculés des nuages chinois que l'on trouve à une époque relativement basse en Chine, en Annam, au Tonkin, etc. Antérieurement à la fin du XIIIe siècle, la miniature iranienne paraît ignorer les nuages, l'École de Mésopotamie ne les emploie pas, mais pendant et postérieurement au XIVe siècle où ils sont fréquents, ils se perpétuent jusqu'à une époque très tardive; ils sont alors utilisés dans des paysages d'aspect spécifiquement iranien et ils sont parfois réduits à un seul élément de nuées.

L'INFLUENCE CHINOISE DANS LA SCULPTURE DE L'INSULINDE

Nous venons de voir que l'Iran n'a traité le paysage pour lui-même que sous une influence directe de la Chine : de son propre instinct il a une tendance marquée à ne l'employer que pour un but utilitaire : situer une scène ou lui donner un complément décoratif.

Java oriental est aussi un des rares pays de l'Extrême-Orient à représenter des paysages indépendants de toute exigence narrative, et c'est en cela qu'il doit particulièrement attirer notre attention.

Relations de Java avec la Chine

Les relations historiques de la Chine avec l'Insulinde sont bien connues : elles sont attestées par les textes chinois, par les Arabes et les Persans, par Marco Polo, etc. (2). L'empire de Çrîvijaya (Sumatra ?) (3) étant sur le trajet maritime de Chine en Inde, de nombreux voyageurs s'y arrêtaient, des pélerins bouddhistes, tels Fa-hien et Yi-tsing, venaient y étudier.

Après l'expédition envoyée par Kubilai Khān en 1293, il y eut des échanges commerciaux entre les ports chinois et malais; la Chine des Ming, à partir de 1368, entretint des relations commerciales et politiques suivies avec l'empire de Majapahit.

(1) V. *in :* BINYON, WILKINSON and GRAY, *Persian Miniature Paintings*, pl. XXIII, A et B.

(2) PELLIOT, *Deux itinéraires de Chine en Inde*, BEFEO, 1904, REINAUD, *Relation de voyages...*, p. XXXII; MARCO POLO, éd. PAUTHIER, 561.

(3) M. MAJUMDAR, dans un récent article (BEFEO, XXXIII, I, 121), propose de considérer la Péninsule malaise comme étant le centre de l'empire de Çrîvijaya, et non plus Sumatra.



FIG. 8. — Java oriental, XIVe s. Musée de Batavia.

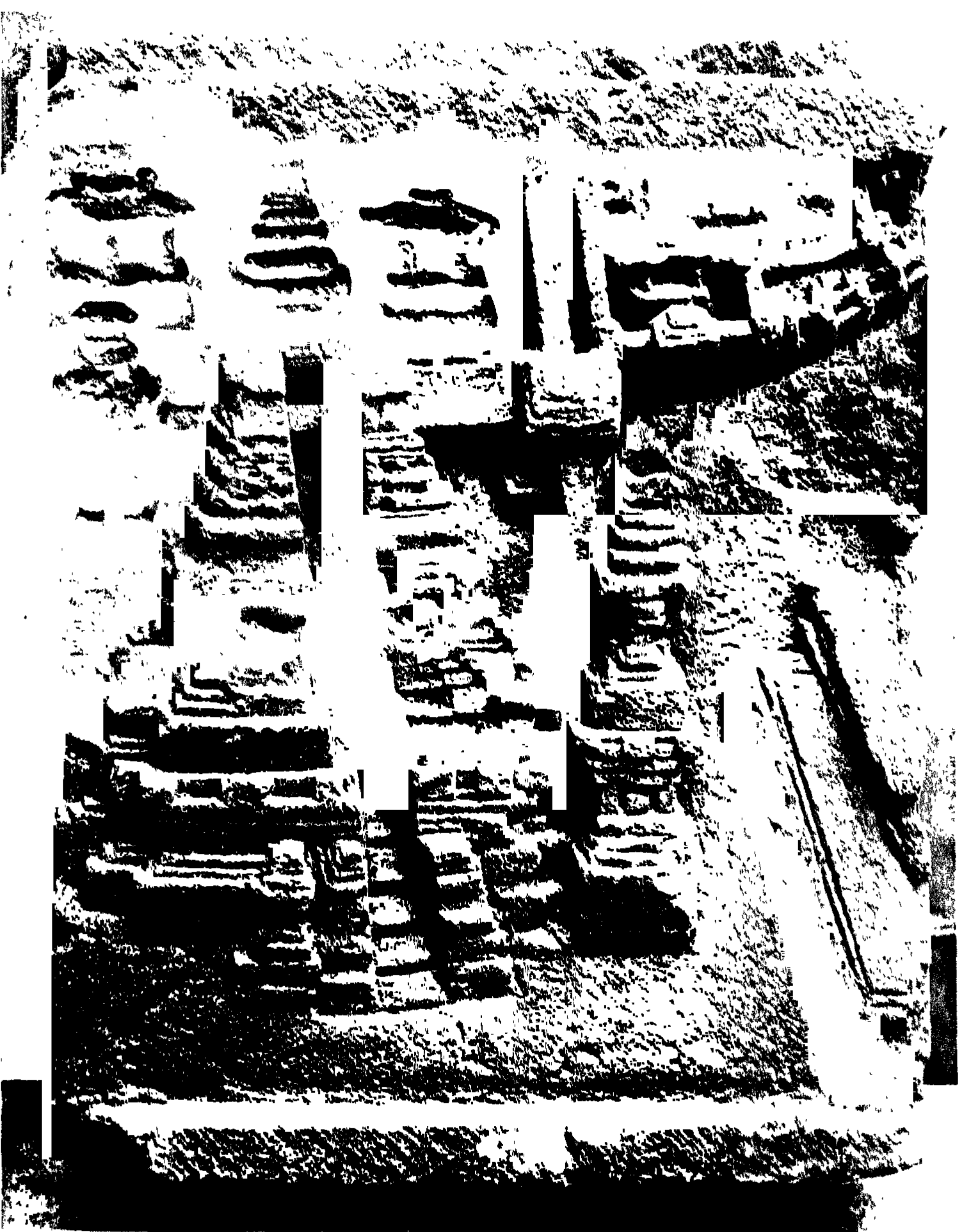


FIG. 9. — Musée de Batavia

L'influence de la Chine sur l'art de Java est donc très plausible (1). Elle se manifeste ici non plus dans des peintures mais sur des bas-reliefs d'une valeur d'ailleurs très picturale.

Nous y retrouvons tout d'abord le thème des chaînes de montagnes disposées en diagonale, dont les sommets s'intercalent et s'étagent suivant une perspective cavalière qui élève la ligne d'horizon; des arbres couronnent parfois les crêtes (Pl. LXXXI, fig. 8). L'eau y est fréquemment représentée, mais elle est plutôt indiquée en longues ondulations contrariées comme sur les bannières tibétaines. Les nuages sont de plus en plus employés comme motifs de « remplissage » au cours de l'évolution du bas-relief javanais; ils prennent l'aspect vermiculé des nuages chinois à Panataran et dans tout l'art de Java oriental.

La perspective linéaire, que nous pouvons observer grâce aux éléments architecturaux, témoigne plus encore d'une influence chinoise très nette : dans les bas-reliefs du Bōrōbudur (VIII[e] siècle), le géométral est seul employé à quelques exceptions près. A partir de Prambānam (IX[e] siècle ?), la perspective cavalière (à vol d'oiseau) est adoptée, tandis que le géométral paraît être abandonné (2) (on le voit pourtant encore une fois à Panataran); cette perspective, qui concerne surtout l'établissement des plans, est doublée d'une perspective linéaire à la chinoise, qui fait converger vers le spectateur les lignes vues en perspective au lieu de les faire converger vers l'horizon comme dans notre perspective occidentale (3). Encore mal assurée à Prambānam, elle est fréquente à Panataran et constante dans les paysages plus tardifs de Java oriental.

Cette influence sur la perspective linéaire devient particulièrement nette dans certains bas-reliefs de Java oriental qui représentent des *paysages architecturaux* (fig. 9), véritables « vedute » comme dans l'art de la Renaissance italienne. Or on sait la place importante que l'architecture tient dans la peinture chinoise : déjà elle figure sur les dalles funéraires des Han; dans la peinture elle est traitée au pinceau soit à la règle *(kiai-houa)*, soit librement. Le *kiai-houa*, plus ancien, est aussi employé à Touen-houang (X[e] siècle) où l'iconographie d'Amida donne lieu à une intéressante évolution du paysage architectural par la représentation du Paradis occidental (4); cette prédilection pour l'architecture est d'ailleurs fréquente en Asie; on la trouve au Tibet, au Siam, dans l'Inde, à Ajaṇṭā. La perspective est divergente en Chine, au Tibet, au

(1) Mlle HALLADE a bien voulu nous communiquer des observations faites par elle tout en ignorant nos recherches; leur similitude réciproque vient encore renforcer leur bien-fondé.

(2) Ces dernières observations sont de M. PARMENTIER (BEFEO, 1907). Nos recherches personnelles, conduites d'un autre point de vue, ont abouti à des conclusions semblables, mais nous avons constaté, à partir de Prambānam et surtout à Java oriental, l'emploi de la perspective chinoise (divergente), emploi dû, nous semble-t-il, à un courant d'influences différent : tandis qu'à Bōrōbudur l'influence post-gupta de l'Inde prédomine, à Java oriental l'influence chinoise s'affirme, étayée par les rapports commerciaux et politiques. Tout en ne signalant pas l'emploi de la perspective divergente, qui est pourtant caractéristique de l'influence chinoise, M. PARMENTIER distingue malgré tout un tel changement dans l'art de Java oriental qu'il n'hésite pas à attribuer à deux races différentes les productions de Java central et celles de Java oriental.

(3) La perspective dite divergente paraît appartenir exclusivement à la Chine et aux pays qui en sont tributaires; on en trouve cependant quelques exemples dans certaines compositions byzantines. De même M. PARMENTIER signale un exemple de perspective occidentale (convergente) à Prambānam, exception d'ailleurs assez inexplicable.

(4) WALEY, *An Introduction...*

Siam; à Touen-houang elle paraît variable, à Ajaṇṭā elle est soit divergente pour les premiers plans, soit convergente (c'est-à-dire à l'occidentale) pour les éléments d'architecture vus de face.

L'influence des paysages chinois nous paraît être parvenue à Java par l'intermédiaire de documents peints plutôt que par celui de textes littéraires ou poétiques; il est toutefois prudent d'admettre ces deux sources. Cette influence, pour importante qu'elle ait pu être, n'altère cependant pas l'observation directe des sculpteurs javanais; la grande renommée du paysage chinois est venue se greffer vers le XIVe siècle sur le goût de la Nature des artistes javanais; ils ont alors travaillé sur un fonds de données chinoises, mais en conservant leur individualité : la flore luxuriante et spécifiquement indigène, l'animisme latent qui transparaît sous les silhouettes des rochers ou des nuages en leur donnant l'aspect de monstres, les formes locales de l'architecture, en sont autant de preuves. Cette influence chinoise se réduit bien plutôt au fait d'avoir, insensiblement sans doute, progressivement en tous cas, déterminé l'artiste javanais à traiter le paysage pour lui-même, à l'exclusion partielle d'abord, totale ensuite, d'êtres vivants.

En dehors des arts plus ou moins directement influencés par la Chine (le Japon entre autres), l'art chinois du paysage, qui a atteint un si grand raffinement en Chine, a donc eu en Iran et à Java oriental un prolongement très différent : en Iran, l'apport chinois, direct ou indirect, a été si important que l'on peut virtuellement lui attribuer le développement de l'art du paysage; à Java oriental, il est venu stimuler une prédilection déjà existante et il a permis l'épanouissement d'un art original.

JEANNINE AUBOYER.

COMPTES RENDUS

BIBLIOGRAPHIE

Mehmet AGA OGLU, *Persian Bookbindings of the Fifteenth Century*. Un vol. in-4° rel., 22 pl. et 13 figures, 5 dollars. — University of Michigan Press. Ann Arbor, 1935.

L'auteur renvoie à *Islamic Bookbindings* de M. Sarre et à *Islamische Bucheinbände* de M. E. Gratzl pour les reliures islamiques à partir du XVIe siècle; il se concentre sur les reliures persanes plus anciennes dont il a trouvé à Stamboul des spécimens fort beaux, notamment au Turk ve Islam Azari Müzesi, au Topkapu Surayi Müzesi, et à la Bibliothèque de l'Université, outre celles qui sont conservées à Düsseldorf, à la Bibliothèque Nationale de Paris, etc.

Le type ordinaire de composition des plats dans l'école de Hérat est une mandore ou losange curviligne au milieu; des coins de même style, et un cadre de lignes droites entourant le tout. Mais d'autres reliures ont toute la surface couverte d'un sujet non centré, un paysage stylisé où circulent des animaux très réalistes. Ailleurs le motif animalier envahit le cartouche central. Les dessins sont réalisés en polychromie, en dorures, en filigrane de peau d'une incroyable finesse, en cuir incrusté. Certaines de ces reliures mériteraient de n'être pas oubliées dans une histoire de l'art animalier en Perse. J. B.

Carl Johann LAMM, *Glass from Iran in the National Museum, Stockholm.* Un volume in-4°, br., 21 pp., 48 pl. dont 8 phototypies. 10 s. 6 d. Kegan Paul, Trench, Trübner & Co, Ltd. Londres 1935.

Il s'agit d'une collection constituée en Iran par M. Hannibal et acquise par le National Museum de Stockholm en 1933. Pièces de dates très diverses depuis l'époque parthe jusqu'à l'époque timouride. Le sujet est encore très nouveau. Les renseignements anciens sont maigres, et la bibliographie ne cite pas beaucoup d'ouvrages d'ensemble; j'ignore si ces derniers mentionnent les verres iraniens du Shôsô-in qui fournissent un précieux *terminus ante quem* : par ex. une carafe admirable; un bol moulé à facettes hexagonales (à peu près comme ici, planche *I*, *f* et *i*); un gobelet bleu sur pied d'argent orné de bagues de verre bleu (sans analogue dans la collection Hannibal). etc.

Le texte est intéressant et bien fait, la plupart des objets typiques sont représentés en dessins fermes et clairs. Pour l'indication des couleurs, pourquoi ne pas adopter la convention (universelle je crois) du blason : hachures verticales pour gueules, horizontales pour azur, etc... ?

A. K. COOMARASWAMY, *Elements of Buddhist Iconography*. Un vol. in-4° rel., 95 pp., 15 planches, dollars 3.50. — Harvard Yenching Institute, 1935.

Il s'agit des symboles non-anthropomorphes que M. Coomaraswamy a déjà rattachés (dans son *Yakshas*, dans son *Bodhgayā*) au fonds iconographique de l'Inde pré-bouddhique. Il a étendu ses recherches du côté des autres foyers religieux, et il établit des rapprochements assez frappants avec les mythologies judaïque et chrétienne. Il a aussi creusé les idées du Mahâyâna; le présent ouvrage apporte quantité d'éclaircissements nouveaux sur des figurations très connues appartenant au bouddhisme tardif, par exemple le socle de bronze du Yakushi, *honzon* du Yakushiji de Nara; ou la plaque de bronze du Hasedera représentant la fameuse scène de Prabhûtaratna dans le *Hokkekyō*. (Il resterait bien des choses à expliquer : pourquoi le trône de Maitreya est-il à deux gradins? Qui sont les deux Bouddhas dans les cartouches carrés en haut de la composition, et pourquoi sont-ils assis à l'européenne, comme d'ailleurs beaucoup de Bouddhas japonais aux environs de l'an 700?). On notera, planche II, six exemples du pilier de feu représentant le Bouddha à Amarâvatî, symbole rarement remarqué.

Le livre est un travail de grande érudition, assez dur à lire, impossible à résumer et qui sera fort précieux par les horizons nouveaux qu'il découvre et le grand nombre de références précises qu'il contient. Un index eût facilité l'exploitation de ces richesses.

La légende de la figure 4 semble imparfaitement rédigée (peut-être par suite d'une simple erreur typographique): *Kondō* n'est pas le nom propre d'un édifice de Nara; c'est, dans tout grand temple, le pavillon qui contient l'iconostase principale. Il faut lire : « ... in the Kondō of Yakushiji, Nara ».

Ramaprasad CHANDA, F.A.S.B., *Medieval Indian Sculpture in the British Museum*. Un vol. in-8º relié, XII + 77 pp., 24 pl. simili, 10/6. — Kegan Paul, 68-74 Carter Lane, E. C. 4. Londres, 1936.

Une courte introduction de M. R. L. Hobson explique que le noyau de la collection de sculpture indienne du British Museum fut constitué en 1872 par l'acquisition heureuse de 115 pièces réunies un demi-siècle auparavant par le général Charles Stuart, si féru des arts de l'Inde — il n'y a que les Anglais pour être, quand ils s'y mettent, si peu conformistes — qu'il se réserva pour sa tombe (1828 !) un joli encadrement de porte brahmanique encore visible au cimetière de Calcutta (pl. I). Il semble d'ailleurs que *Hindoo Stuart*, comme on l'appelait, ait employé parfois pour enrichir sa collection, la manière forte qui sied à un militaire (pp. 69-70).

Le savant indien bien connu, Rai Bahadur Ramaprasad Chanda, étudie dans ce volume les œuvres du moyen-âge seulement, non sans expliquer en une vingtaine de pages préliminaires les débuts de la sculpture hindoue. C'est le travail d'un bon savant, orthodoxe mais instructif. On n'y trouvera pas de vues très larges ni très hardies. On s'étonne aussi qu'il puisse parler du Bouddha paré par exemple (p. 54 et pl. XIV) sans renvoyer au travail de M. Paul Mus; il est vrai qu'on ne peut pas demander à l'auteur de lire toutes les langues européennes. La qualité propre de l'art indien, ce sentiment presque unique de la troisième dimension, semble lui échapper tout à fait; elle éclate pourtant dans toutes les pièces reproduites. L'auteur écrit avec une simplicité, une bonhomie assez rares chez ses compatriotes, et qui lui attirera toutes les sympathies. Le but primordial de l'ouvrage est de faire comprendre au public cultivé la sculpture indienne, et il ne pouvait pas être mieux réalisé. Les spécialistes y trouveront aussi bien des détails intéressants, d'autant plus que les époques tardives ont été jusqu'ici assez négligées. Tout compte fait, c'est un très bon livre.

LEIGH ASHTON (edited by). *Chinese Art*. Laurence BINYON, Introduction, Painting and Calligraphy; Leigh ASHTON, Sculpture and Lacquer; R. L. HOBSON, The Potter's Art; A. J. KOOP, Bronzes; Una POPE-HENESSY, Jades. — Un vol. in-12, 112 pp. 24 pl. simili. Cart. 3/6, br. 2/6 net. Kegan Paul, Broadway House, Carter Lane, London, E.C.

Ce petit livre est destiné à initier le public à l'art chinois à l'occasion de l'exposition de Londres; il a paru à temps pour remplir son office, c'est déjà un mérite. Il en a d'autres. Les collaborateurs sont choisis parmi les plus compétents et leurs articles sont instructifs et faciles à lire; en somme ils nous ont donné là une excellente petite histoire de l'art chinois, malheureusement très peu illustrée : c'est un grave défaut pour le profane auquel le livre est censé s'adresser. De plus, la division du travail a l'inconvénient que l'infortuné « man in the street » aura bien du mal à s'y reconnaître dans la chronologie. Une large part a été faite aux basses époques un peu négligées par les archéologues mais toujours appréciées par certains collectionneurs : je pense aux chapitres sur la céramique, les textiles, les jades. L'article de M. Koop sur les bronzes est déconcertant; des inscriptions Tcheou il saute aux cloisonnés Ts'ing; et comment appliquer aux objets que nous connaissons sa définition des « quatre styles » (pp. 82-83) dont le premier est sans doute Tcheou-ancien, et le dernier, il le dit explicitement, est T'ang ? La brièveté du volume et son caractère de vulgarisation n'ont pas empêché les auteurs de donner beaucoup de renseignements précis et utiles (dates, terminologie, symbolisme).

J. B.

Arnold SILCOCK. *Introduction to Chinese Art*. Un vol. in-12, 268 pp., 16 figs. et 27 pl. simili, relié 5 shillings. — Oxford University Press, Amen House, E.C. 4, Londres, 1935.

Ce livre a des qualités à lui, il répond assez bien à son titre, les noms ne sont pas écorchés; il est fait par un seul et même auteur; il est agréable à lire; il contient deux cartes (la première, la Chine antique, beaucoup trop sommaire) et un tableau synoptique de l'histoire chinoise et européenne. Il a aussi ses défauts; l'auteur, qui a cependant séjourné en Chine, ne domine pas également toutes les parties de son sujet; il a plus lu que regardé, il n'a pas l'esprit très clair; tout en voulant suivre l'ordre chronologique, il lui arrive de mêler les époques qu'il ne sait pas bien caractériser (il parle des tambours de pluie, par exemple,

au début de l'époque Tcheou). Montrez aux lecteurs de ce volume un bronze typiquement Tcheou et un bronze typiquement Han, ils ne sauront pas dire « which is which ». Le début, jusqu'aux Han, est médiocre; l'auteur ne paraît connaître que les ouvrages rédigés ou traduits en anglais — il cite pourtant Boerschmann — mais les travaux de M. H. Maspero ou de M. Granet n'existent pas pour lui. « Under the Chou Dynasty a national consciousness first appeared. The power of both government and priesthood increased » (p. 43). Si ces mots peu compromettants signifient quelque chose, ce sont je crois autant d'erreurs. La « priesthood » ne paraît pas avoir existé.

L'évolution de la pagode, p. 121, que l'auteur dit emprunter à Longhurst, ne tient pas debout. P. 126 : « There is little doubt that the «curved» roof represented that of a Chinese building influenced by the curvilinear roofs of Indian Buddhist architecture ». Suit une page et demie sur la courbure des toits indiens et chinois. Malheureusement la courbure des premiers est toujours convexe, la courbure des seconds toujours concave. P. 154 : il est saugrenu d'appeler Hiuan-tsang « the celebrated envoy ».

P. 125, encore le torana, le p'ai-leou et le *torii* (et non «*tori*»), et p. 120, encore l'infortunée pagode « octogonale » du Song-chan, en regard de la photo où l'on peut déjà compter six pans, car elle en a douze.

Les périodes Nord-Sud et T'ang sont traitées avec prédilection; l'auteur se sent plus heureux quand l'art grec projette encore quelques lueurs derrière l'horizon. Mais l'époque Souei aux sculptures si caractéristiques et si belles est escamotée; quant à la peinture postérieure aux T'ang, elle est vivement expédiée en quelques lignes éparses; l'architecture est passée sous silence et tout est sacrifié à la porcelaine; il est vrai qu'elle intéresse beaucoup les Anglais qui en possèdent de belles collections. *L'Art Chinois* de Mme D. Goldschmidt est un petit livre certainement mieux équilibré et plus original. J. B.

G. Ecke and P. Demiéville, *The Twin Pagodas of Zayton*. Un vol. gd. in-8° rel., VIII + 95 pp., 70 pl. phototypie, 5 cartes; 5 dollars. — Harvard Yenching Institute 1935.

Seuls les initiés peuvent deviner l'intérêt de l'ouvrage qui se cache derrière ce titre. Il s'agit des pagodes en pierre de Ts'iuan-tcheou en Foukien, élevées au XIIIe siècle, presque pareilles, à certains détails près, et ornées de très nombreuses sculptures, dont la plupart représentent des personnages divins, légendaires, ou historiques, et une trentaine d'autres (pagode Est) des jâtakas. C'est par une singulière rencontre que cet ouvrage avec ses très bonnes reproductions paraît si peu de temps après le tome IV des *Cinq Cents Contes* de Chavannes, comme une illustration après un texte. On pouvait regretter la rareté des jâtakas dans la sculpture chinoise : en voici une riche collection, toute de la même époque, il est vrai, mais d'une facture excellente, d'un style à la fois naïf et un peu mièvre qui n'est pas sans charme. M. Demiéville, auteur de l'index et de l'analyse des *Cinq Cents Contes*, a identifié les sujets avec une érudition immense; ses notices sont très instructives.

L'introduction générale de M. Ecke n'est pas moins intéressante; nous savons depuis longtemps qu'il aurait beaucoup de choses à nous apprendre sur l'architecture de la Chine méridionale; mais il me semble qu'il prend un peu trop au sérieux la transposition du bois à la pierre et qu'il est exagéré de dire par exemple (p. 8) : « ... these horizontal tie-beams primarily fulfil an ornamental function *without losing their structural significance* ». Toutefois la planche 1 nous suffit a peine pour bien suivre les raisonnements de l'auteur sur la structure des deux pagodes; des photographies de détail des « corniches » n'auraient pas été superflues. Le seul autre regret que nous laisse un ouvrage si bien fait à tous égards, c'est que les planches ne portent pas de légendes qui, même sommaires, auraient rendu le livre plus agréable à consulter. Quel supplice que de vérifier trois fois un numéro à peine plus gros que ceux de l'annuaire des téléphones !

Une quinzaine de photos parmi les premières et les dernières reproduisent des paysages de la localité. Les paysages de Chine sont à mon avis les plus émouvants du monde; la nature n'est peut-être pas plus belle que dans nos pays méditerranéens, mais elle est à une échelle plus grande, et l'humanité y est installée avec une intimité encore plus harmonieuse, plus *invétérée*.

Les notices iconographiques sont suivies de notices historiques sur les deux pagodes. Que ne trouvera-t-on pas dans la Chine du Sud quand on pourra consacrer à ses monuments des monographies de la qualité de celle-ci !

I. V. Pouzyna, professeur à l'Institut Catholique de Paris. *La Chine, l'Italie et les débuts de la Renaissance (XIIIe — XIVe S.)*. Un volume in 4°, 102 pp., 16 pl. phototypie, 50 fr. Les Éditions d'Art et d'Histoire, Paris, 1935.

Sujet très intéressant. Chacun a pu remarquer çà et là dans l'art italien de surprenants détails qui évoquent l'Extrême Orient. Ici

même (RAA VII, I, p. 55) nous avions noté les singulières poses de main dans certains portraits de Juste de Gand, visiblement influencés par l'Italie.

L'ouvrage de M. Pouzyna débute par des chapitres inutilement longs sur l'histoire des Mongols et sur la peinture chinoise; on est toujours excusé de ne pas posséder une compétence universelle, on ne l'est pas de donner trop d'étendue à une compilation où les erreurs seront inévitables. Par ex. p. 43 : « Sei Ychi Taki compte seize méthodes différentes pour la représentation des montagnes ». Les « seize méthodes » ne sont pas une classification de M. Taki, mais une vieille tradition systématisée peut-être dès l'époque Song. Et ailleurs : « ... le culte des ancêtres conformément à la doctrine taoïste. A côté de l'art taoïste l'art bouddhique cultivait aussi la peinture des portraits ». C'est le confucianisme qui honorait les ancêtres; appeler « portraits » tout court les effigies d'arbats ou de « patriarches », c'est inspirer au lecteur des idées tout à fait fausses; enfin le taoïsme n'a jamais connu en fait d'art que de pâles imitations de l'art bouddhique. En dehors de l'art bouddhique, il n'y a dans le moyen âge chinois qu'un art profane tout simplement.

Vers l'an 1300 on constate un esprit nouveau dans la peinture italienne. L'auteur cite longuement les explications diverses qu'on a proposées (pp. 67-74). Enfin à la p. 75, il nous dit que pour sa part il attribue ce renouveau à l'influence de la Chine. Les dernières pages 77 à 96 sont très intéressantes; M. Pouzyna énumère les ressemblances qu'il a constatées et donne des exemples à l'appui. Ce sont : 1. les mains allongées; 2. les visages tournés autrement que de profil; 3. les yeux longs et bridés; 4. les personnages vus de dos; 5. les raccourcis prononcés dans la figure humaine; 6. les groupes en action collective; 7. les animaux; 8. les encadrements d'anges; 9. les diables et dragons; 10. le paysage idéal; 11. les inscriptions cabalistiques. (Ici, pp. 88-89, une parenthèse sur la sympathie des Franciscains pour l'art bouddhique; elle me paraît douteuse). 12. une tendance à imiter l'illimité dans le temps et dans l'espace du rouleau chinois; 13. le maniérisme des détails (école de Sienne); 14. les figurations de personnages asiatiques par de nombreux peintres italiens; 15. l'influence des textiles chinois; 16. le coloris, noir et or, rouge et or, etc...

Certains de ces rapprochements paraissent si peu probants qu'on a envie de les rejeter tous. Plusieurs innovations sont la conséquence inévitable des progrès de l'art (2, 4, 5, 6, 7, 13,) ou du raffinement des mœurs et de l'extension de la culture (1, 3, 14). D'autres sont d'ordre religieux (8, 9); les parallélismes ont été maintes fois constatés et ne sont pas plus dus à des contacts qu'à l'œuvre du diable. On les rencontre bien avant l'époque des missions catholiques (Yun-kang et l'art roman). Pour faire avancer l'état de la question il faudrait savoir exactement quels objets chinois avaient pu tomber sous les yeux des artistes du trecento et du quattrocento. Les textes pertinents semblent faire défaut; s'ils existent, je doute qu'ils mentionnent autre chose que des broderies.

A considérer l'ensemble des rapprochements qu'on peut établir, on a l'impression qu'il s'agit de coïncidences au début, d'influences à une époque tardive seulement. On admettrait bien une influence chinoise chez Carpaccio par exemple : éclairage diffus, coloris très sobre, style dessiné plutôt que peint, valeurs arbitraires, accents répartis de façon imprévue, lente conduction du regard dans toutes les parties du tableau; formes des êtres fantastiques, formes des montagnes, etc. Nous espérons que M. Pouzyna, qui se concentre ici surtout sur l'école de Sienne, continuera ses recherches du côté des maîtres vénitiens.

J. B.

Wilfrid H. WELLS. *Perspective in Early Chinese Painting*. Un volume in 8°, 64 pp., 9 pl. simili; br. 5 s. Edward Goldston Ltd. 1935.

Travail intelligent mais vraiment dur à lire. Exemple : « Oblique parallel lines do not in themselves indicate depth, but when the ground surface of such an object is drawn obliquely it has its sideways implications as well, as has been remarked, and is less clearly at the informative, merely deflected angle to the perpendicular, especially if the environment and the arrangement of objects upon it carry cumulative suggestions of depth ». C'est parfaitement juste, et vingt autres sondages nous ont laissé une impression également favorable. Mais il faudrait beaucoup de temps pour lire d'un bout à l'autre 60 pp. ainsi rédigées.

L'auteur borne son étude aux pierres ciselées du Chan-tong et au rouleau de Kou K'ai-tche; avec raison puisqu'on y trouve en germe toute la perspective chinoise. Cependant certaines scènes murales de Touen-houang, ou encore le portrait imaginaire de Shôtoku Taishi faussement attribué au prince coréen Asa (fin du VIIe s.) permettraient encore quelques constatations intéressantes.

J. B.

Table des Matières du Tome IX (1935)

I. — ARTICLES

PROCHE-ORIENT; ANTIQUITÉ ET ART ISLAMIQUE

INDE

INDOCHINE ET INDONÉSIE

ASIE CENTRALE

EXTRÊME ORIENT

R.A.A. IX, 4. *Livraison de décembre* 1935. — *Imprimerie Sainte Catherine*, 51, *rue du Tram, Bruges (Belgique).*